

Zatańczyć kosmiczną mandalę Taniec klasyczny Jawy Środkowej i jego dramaturgia

Dramaturgia widzenia świata w kosmologii jawajskiej. Taniec wpisany w mandalę

Jawajski taniec klasyczny powstał po 1755 roku, kiedy kolonizujący Indonezję Holendrzy dokonali podziału władzy lokalnej na Jawie Środkowej między dwa ośrodki dworskie: w Yogyakarcie i Surakarcie (Solo). W tych dwu rywalizujących centrach wykształciły się pokrewne, lecz swoiste style tańca o niezwykle wyrafinowanej technice, zakorzenione we wspólnej tradycji, wspólnym kontekście kulturowym, społecznym, religijnym, filozoficznym. Taniec stworzony w środowisku *kratonu* (pałacu sułtana), w którym każde działanie ma określone znaczenie i jest wpisane w funkcjonowanie państwa-mikrokosmosu, stanowił istotny element ceremoniału dworskiego przede wszystkim jako forma oddania czci ubóstwionemu władcy, ale także jako swoiste ćwiczenie duchowe dla tancerza oraz duchowe i estetyczne przeżycie dla widzów.

W wielu kulturach taniec uważa się za specyficzny rodzaj aktywności ludzkiej, która spajając w tańczącym aspekt cielesny z duchowym, umożliwia komunikację między światem ludzkim a transcendentnym i tym samym pozwala człowiekowi wpływać na siły rządzące uniwersum. Specyfika kultury jawajskiej polega na tym, że koncepcje kosmologiczne i sposób myślenia o miejscu człowieka we wszechświecie znajdują odzwierciedlenie w każdej ludzkiej działalności na różnych płaszczyznach egzystencji: politycznej, społecznej czy jednostkowej, a także w sferze twórczości artystycznej. Hierarchia społeczna, układ zachowań i relacji międzyludzkich, system wartości etyczno-moralnych i obyczajowych, ale także architektura kompleksów pałacowych,

symbolika opowieści mitycznych przenikająca do sztuk plastycznych i widowiskowych, przede wszystkim do teatru cieni *wayang kulit* – pozostają w silnym związku z jawajską interpretacją porządku kosmicznego:

Pierwsze założenie (...) to wiara w istnienie paralelizmu między makrokosmosem a mikrokosmosem, między uniwersum a ludzkim światem. W myśl tej idei ludzkość bezustannie znajduje się pod wpływem sił (...). Siły te mogą być źródłem pomyślności lub upadku (...) dla całej społeczności (...) utrzymującej swoje życie i działania w harmonii z wszechświatem (...). Harmonia między królestwem a wszechświatem osiągana jest przez organizowanie pierwszego jako odwzorowanie drugiego, formowanie państwa jako uniwersum w mniejszej skali¹.

Ustalone i ściśle przestrzegane reguły, hierarchia społeczna, obyczaje, etykieta i tradycyjne zachowania organizują świat niejako w płaszczyźnie horyzontalnej, tworząc pewną stałą i przewidywalną matrycę dla ludzkich działań. Istnieje także wertykalna oś ludzkich dążeń, łącząca doświadczenie fenomenologiczne z wykraczającym poza nie przekonaniem o jedności egzystencji, z prawdą ukrytą za tym, co można dostrzec². Świadomość bezustannego przecinania się tych dwóch wymiarów pozwala aktywnie uczestniczyć w ustanawianiu harmonii między nimi w przestrzeni własnego życia.

Mnogość wierzeń i wyznań krzyżujących się na terenie Jawy, różnorodność wpływów kulturowych, nakładających się na rodzime koncepcje filozoficzne i religijne doprowadziły do stworzenia systemu myślowego niejako ponad- czy pozareligijnego, który obejmuje życie ludzkie zarówno w sferze sacrum, jak profanum. Jest nim współczesny prąd myślowy zwany *kebatinan*³, który nie odwołuje się do idei Boga osobowego, sięga natomiast do tradycji jawajskiego mistycyzmu i związanych z nim praktyk duchowych; próbuje określić miejsce człowieka na ziemi

¹ Robert von Heine-Gelden, *Concepts of State and Kingship In South-east Asia*, cyt. za: Benedictus Suharto, *Dance power: The concept of Mataya in Yogyakarta dance*, Sastrataya-Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia 1998, s. 4. Ten i pozostałe cytaty w przekładzie własnym – A. O.

² Zob. Niels Mulder, *Mysticism in Java. Ideology in Indonesia*, Penerbit Kanisius 2005, s. 49.

³ Z arabskiego (od *batin* – wewnętrzny, w sercu, ukryty i tajemniczy): „wewnętrzny obszar ludzkiej egzystencji”; zob. *ibidem*, s. 48-64.

i we wszechświecie, kierując się podstawowym założeniem o jedności wszelkiego istnienia. Jawajski mistycyzm opiera się na przekonaniu, że zachowując równowagę między poszczególnymi wymiarami egzystencji i szukając miejsca pośrodku przeciwnie działających sił, człowiek przyczynia się do zachowania równowagi uniwersalnej. Przekonanie to wzbogaca każdą ludzką aktywność o aspekt metafizyczny, każdemu działaniu przypisuje siłę zdolną utrzymać harmonię wszechświata lub – przeciwnie – wprowadzić go w stan chaosu. Jednak całość, jedność czy porządek nie są statyczne, nie odnoszą się do stanu trwającego immanentnie we wszechświecie. Wszechświat i działające w nim siły tworzą siatkę napięć, strukturę o wewnętrznej dynamice, swoistej dramaturgii. Harmonia to raczej dynamiczny proces utrzymywania chwiejnej równowagi między opozycjami, między przeciwnymi biegunami dualistycznej konstrukcji zarówno makro-, jak i mikrokosmosu; to ciągłe dążenie do zachowania równowagi w każdym z wymiarów ludzkiej egzystencji.

Cierpliwość, powściągliwość i umiejętność spokojnego pogodzenia się z losem stanowią podstawowe wartości w tej swoście deterministycznej koncepcji ludzkiego życia. Dążenie do wypracowania tych wartości w sobie jest postrzegane z perspektywy *kebatinan* jako podróż w głąb, od opanowania *lair*, fenomenologicznego aspektu egzystencji, do pełnej świadomości i dyscypliny w wewnętrznym wymiarze *batin*. Dyscyplinując i wzmacniając swoje ciało, wzmacnia się również siłę woli i wytrwałość wewnętrzną. W ten sposób na płaszczyźnie jednostkowego istnienia odbywa się proces wspólny wszelkim zjawiskom we wszechświecie, proces równoważenia przeciwstawnych sił, by odnaleźć równowagę – prawdziwą istotę Życia.

Taniec jest dla Jawajczyków praktyką, w której odbywa się analogiczny do kosmicznego proces balansowania między wymiarem fenomenologicznym a metafizycznym, w której różne aspekty egzystencji stapiają się w harmonijną całość. Właściwa tej kulturze dramaturgia widzenia świata znajduje odbicie w koncepcji tańca. Jako aktywność podporządkowana siłom kosmicznym, taniec ma przynależne sobie miejsce w rytmie życia w pałacu i szerzej – w kosmosie. Jako działanie, które pozwala doświadczyć harmonii między makro- i mikrokosmosem w płaszczyźnie ludzkiego bytu, taniec tworzy siatkę napięć między tym, co cielesne, a tym, co duchowe. Ponadto w każdym z tych aspektów, osobno na płaszczyźnie duchowości i cielesności, dynamika ścierających

się przeciwieństw daje w efekcie strukturę dramaturgiczną, oscylującą między symetrią a asymetrią, energią a jej powściągnięciem, wyostrożoną świadomością a zatraceniem. Tancerz osiąga równowagę między swym *lair* a *batin*, doświadcza momentu prawdziwej jedności z uniwersum. Jednocześnie w szerszym niż jednostkowy wymiarze, w mikrokosmosie *kratonu*, taniec wykonany w odpowiedniej sytuacji podczas ceremonii, przez odpowiednią liczbę tancerzy, symbolicznie, ale też rzeczywiście restytuuje kosmiczną harmonię.

Właściwą klasycznemu tańcu Jawy Środkowej dynamiczną siatkę napięć spróbował uchwycić w swym studium *Dance Power: The Concept of Mataya In Yogyakarta Dance* tancerz Benedictus Suharto. Przedstawił on mistyczny aspekt klasycznego tańca Yogyakarta, posługując się serią stworzonych przez siebie diagramów, „mandali”. Łącząc pojęcia z dziedziny techniki tańca i mistyki, komponując koliste struktury, które odzwierciedlają wewnętrzną dramaturgię tańca, Suharto poszukiwał kierunków napięć między ustaloną strukturą ruchowo-rytmiczną a realizowanym dzięki niej swoistym „rytuałem indywidualnym”, czyli doświadczanym przez tańczącego aktem zjednoczenia makro- i mikrokosmosu. Forma koła, skończona i nieskończona zarazem, zamknięta i otwierająca niekończący się cykl powtórzeń, wypełniana jest podstawowymi terminami technicznymi i kategoriami myślowymi, które tworzą układ wzajemnych zależności.

Punkt wyjścia studium Suharto tworzy skonstruowana przez niego mandala *sastra mataya*. W diagramie tym Suharto wprowadza jawajską terminologię związaną z tańcem, która poprzez wielość znaczeń odzwierciedla wieloznaczność samej czynności tańca i jej dwojakiej funkcji estetyczno-mistycznej.

W mandali Suharto istotną rolę odgrywają pojęcia *joged* oraz *taya*. Termin *joged* dotyczy tańca definiowanego jako „ruch całego ciała z towarzyszeniem muzyki *gamelanu*, skomponowany w rytmicznej zgodności z muzyką, harmonijnie łączący charakter muzyki i ruchu oraz ekspresję twarzy ze znaczeniem tańca”⁴. Harmonijne współgranie wizualnej strony tańca z niesionymi przezeń znaczeniami oddają dwa pokrewne pojęcia – *jogedan* i *anjoged*. Pierwsze odnosi się do fizycznego wymiaru tańca,

⁴ Por. Benedictus Suharto, *op. cit.*, s. 6.

drugie – do przypisanych mu znaczeń. Istotę pojęcia *joged* stanowi kategoria harmonii między zewnętrznym a wewnętrznym wymiarem tańca.

W przeciwieństwie do poprzednich trzech pojęć, kolejne – *taya* – nigdy nie bywa używane do nazwania konkretnego tańca, stylu czy frazy ruchowej. Odnosi się wyłącznie do nieuchwytnych, wewnętrznych aspektów tańca. W pismach Sułtana Agunga *Taya* pojawia się jako imię Najwyższej Istoty, boga Siwy, oznacza także stan nicości, rozpuszczenia się w pustce; stan, w którym można doświadczyć jedności serca i ducha, jedności z bóstwem⁵.

Zastanawia fakt, że żaden z powyższych terminów nie posiada formy rzeczownikowej dla oznaczenia tancerza. Mówi się jedynie w sposób opisowy o wykonującym taniec, czyniącym taniec w określonym czasie i sytuacji. Zjawisko to wynika ze specyficznego rozumienia relacji między tancerzem a widzem w tradycji tańca Yogyakarty. Wykonujący taniec powinien unikać odslaniania samego siebie podczas tańca, powinien być transparentnym medium, umożliwiającym widzom kontakt z czystym tańcem. Ponadto w tańcu rozumianym jako zjednoczenie z uniwersum konieczne jest zawieszenie świadomości własnego „ja”, gdyż inaczej zjednoczenie stanie się niemożliwe. Czasownik *mataya* znaczy „tańczyć” i „być z Taya jako Najwyższą Istotą”; nie ma formy rzeczownikowej, by nazwać stan przeniknięcia na ten poziom świadomości. (...) Wykonujący taniec to człowiek działający. Zdaje się czynnością, *mataya*⁶.

Pojęcie *mataya* znajduje się w diagramie Suharto pośrodku, na osi wertykalnej łączącej „wykonującego taniec” z „jednością mikro- i makrokosmosu”, i „wolnością”. Akt wykonania tańca to kluczowy element przemiany i swobodnego wyzwolenia, umożliwia bowiem tańczącemu odbicie się od własnej jednostkowości w nieskończoność.

W przestrzeni *mataya* zbiegają się również dwie strony osi horyzontalnej: zewnętrzny wymiar realizowanej przez tancerza partytury ruchowo-rytmicznej i umiejętność przekazania wewnętrznych znaczeń właściwymi środkami ekspresji. Taniec jest więc punktem zbiegu ludzkiej, horyzontalnej płaszczyzny rzeczywistości doświadczanej z tym, co pozaludzkie,

⁵ Sułtan Agung (lata panowania 1620-1645) uważany jest za jednego z twórców i pierwszych teoretyków tańca klasycznego. Zob. *ibidem*, s. 8-9.

⁶ *Ibidem*, s. 22.

przynależne do sfery wiary. Na skrzyżowaniu ustalonej i precyzyjnie wykonanej formy estetycznej z indywidualną dyscypliną duchową, w momencie czynienia tańca, w czasie wypełnionym działaniem powstaje most między jednostkowością a uniwersalną Jednością.

Gdy człowiek się modli, bóstwo będzie go słuchać. Gdy człowiek oddaje się medytacji, bóstwo przemówi. Uważam, że kiedy człowiek tańczy, bóstwo tańczy z nim razem w jedni mikro- i makrokosmosu, w stanie *mataya*⁷.

Po dwóch stronach osi, której centralny element stanowi *mataya*, Suharto umieszcza zewnętrzne wobec tancerza, wypełniane przez niego struktury tańca Yogyakarty, określone pojęciami *wiraga* i *wirama*, a także to, co wewnętrzne, nazwane *wirasa*. To ostatnie pojęcie obejmuje znaczenia zawarte w tańcu, przekazane widzom przez medium – emocjonalnie i intelektualnie zdyscyplinowanego wykonawcę. Każdy z tych terminów Suharto rozpisuje w kolejnych diagramach, obrazujących przede wszystkim wewnętrzne napięcie w przestrzeni znaczeniowej każdego z nich oraz stan równowagi uzyskiwany dzięki połączeniu przeciwnych biegunów. Precyzyjnie rozpatrzony zostaje przede wszystkim termin *wirasa*. Określa on harmonijne połączenie ekspresji mimicznej (ograniczonej przestrzeni symbolu) z nieskończonością niesionych przez tę ekspresję znaczeń, ale dotyczy też mistycznego sposobu rozumienia tańca i oznacza jego „czystość”. Ta ostatnia kategoria wiąże się z ideą *joged Mataram* – specyficzną dla tańca jawajskiego koncepcją filozoficzną, odwołującą się do stylu i duchowych wartości tańca dworskiego, stworzonego w czasach królestwa Mataram (koniec XVI – początek XVIII wieku). Koncepcja *joged Mataram* opiera się na idei „napięcia w harmonii”, obecnego zarówno w duchowym wymiarze tańca, jak w jego aspekcie widowiskowym. W aspekcie duchowym chodzi o odnalezienie równowagi między uniesieniem a samokontrolą, między uczuciem a myślą.

Oba elementy powinny być obecne w tancerzu, w ten sposób doświadczana przez niego przemiana następuje w stanie świadomości. Niezależnie od tego, w jakim stopniu ktoś oddaje uczucie czy uniesienie, powinno być ono równoważone przez zmysł samokontroli. Ich wzajemny nacisk wywołuje napięcie, dzięki któremu taniec nabiera siły⁸.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, s. 25.

Natomiast w wymiarze zewnętrznym, estetycznym, chodzi przede wszystkim o napięcie między ograniczonością precyzyjnie skodyfikowanej formy i powściąganej ekspresji a nieskończonością przekazywanych przez nie znaczeń.

Według Suharto *joged Mataram* może znaczyć tyle, co *seni kebatinan* – „sztuka duchowa” – i jako koncepcja filozofii tańca składa się z czterech elementów przypisywanych wewnętrznemu, duchowemu aspektowi tańca środkowojawajskiego: *sawiji*, *greget*, *sengguh* i *ora mingkuh*⁹.

Sawiji oznacza uwagę, koncentrację, *greget* to wewnętrzna siła, lecz bez szorstkości, *sengguh* to pewność siebie, ale bez arogancji, natomiast *ora mingkuh* to dyscyplina tancerza skłaniająca go, by nigdy nie cofać się w obliczu trudności¹⁰.

W obrębie każdej z tych kategorii współlistnieją dwa przeciwstawne bieguny, utrzymywane w stanie pełnej napięcia równowagi. Powstaje w ten sposób tkanka swoistej dramaturgii tańca, składająca się z kolejnych poziomów, rozwarstwianych na kolejne antagonistyczne pary pojęć, z których każde ma znów dwa oblicza, równoważące się w stanie „napiętej harmonii”.

Sawiji to stan głębokiej koncentracji, rozumianej jako pełne skupienie na charakterze kreowanej w tańcu postaci, pełna identyfikacja z nią i zrozumienie jej charakteru. W tym celu tancerze często wnikliwie studiują ikonografię teatru cieni *wayang kulit*, by wypracować własny styl w oparciu o skomplikowaną symbolikę oraz charakterystyczny sposób animacji lalek, których oszczędny ruch może uzyskać niezwykłą siłę ekspresji. Z jednej strony termin *sawiji* oznacza zatem pełne poświęcenie uwagi czemuś konkretnemu, jak tworzona przez taniec rola, z drugiej jednak posiada ogólniejsze znaczenie. *Sawiji* znaczy bowiem także „konieczność bezustannego pamiętania o Bogu”¹¹. Synteza obu znaczeń uzasadnia element *sembah*, etykietałnego ukłonu składanego przed władcą w przestrzeni pałacu, a w przestrzeni tańca – element kompozy-

⁹ Moja nauczycielka tańca, Ibu Eko Prasetyo, operowała również indonezyjskimi odpowiednikami terminów jawajskich: *aturan*, *semangat*, *pertakan diri* oraz *tidak terpengaruh*.

¹⁰ Benedictus Suharto, *op. cit.*, s. 29.

¹¹ *Ibidem*, s. 30.

cji, znaczący tyleż pokłon wobec bóstwa, co ceremonialne rozpoczęcie i domknięcie niecodziennego aktu, jakim jest taniec¹².

Greget oznacza wewnętrzny dynamizm lub moc podobną do jasnego ognia płonącego w duszy. (...) Każdy powinien umieć panować nad swą wewnętrzną siłą właściwie i stosownie, by nie prowadziła ona do zbyt szorstkiego czy wulgarnego działania fizycznego (...). Tancerz obdarzony *greget* potrafi wyrazić swą wewnętrzną dynamikę nawet w statycznej pozie czy bezruchu¹³.

Świadome opanowanie wewnętrznych emocji przekłada się w tańcu na ruch pozornie pozbawiony wysiłku, powściągliwy, unikający zbyt wyrazistych środków ekspresji, zwłaszcza mimicznej. Charakteryzująca daną postać emocja powinna być czytelna w całym ciele, a nie w twarzy tańczącego. Natomiast w najspokojniejszych, najbardziej wyrafinowanych tańcach kobiecych (np. *bedhaya*) poprzez ruch delikatny, bardzo oszczędny, płynący niemal niezauważalnie, tancerki powinny uzyskać wrażenie wewnętrznej siły, napięcia uwagi, samokontroli.

Kategoria *sengguh*, pewności siebie, dotyczy zarówno wewnętrznego aspektu tańca (osobowości tancerza, jego wiary w siebie, śmiałości), jak zewnętrznego charakteru ruchu (wykonanego klarownie i czysto). Może także oznaczać właściwy sposób, w jaki tancerz powinien się zachowywać, wcielając się w określony charakter. W tym aspekcie mówi się, że tancerz musi odnaleźć w sobie *sengguh* odpowiednie dla odtwarzanej postaci. Na każdej z płaszczyzn znaczeniowych istotne jest umiarkowanie, przejawianie pewności siebie, lecz kontrolowanej – bez arogancji i przesady. Zbyttna pewność siebie prowadzi bowiem do egocentryzmu, skupia uwagę widza na tańczącym, a nie na samym tańcu; natomiast przesadnie zamaszysty ruch prowadzi do nadekspresji, zmniejszając jakość estetyczną wykonywanego tańca. Oba aspekty *sengguh* oddziałują na siebie, przekładają się na wrażenie wywołane u odbiorcy¹⁴.

¹² Więcej o formie i miejscu *sembah* w strukturze choreografii w dalszej partii tekstu.

¹³ Benedictus Suharto, *op. cit.*, s. 32-33.

¹⁴ By zilustrować wzajemny wpływ zewnętrznego i wewnętrznego aspektu *sengguh*, Suharto pisze o dwóch swoich nauczycielach. Jeden skrytykował jego taniec z powodu przejawiającej się w nim zbyttniej pewności siebie tańczącego, drugi natomiast zwrócił uwagę na zbyt niską pozycję *demi-plié*. Obaj podali tę samą konsekwencję zaobserwowanych przez siebie wad: tancerz miał przez to mniej wdzięku i gracji, jego taniec był zbyt ciężki. Zob. *ibidem*, s. 36-37.

Ora mingkuh, czwarty element *joged Mataram*, oznacza zdyscyplinowanie i determinację. Także w odniesieniu do tej kategorii można mówić o jej wewnętrznym i zewnętrznym wymiarze. Z jednej strony tancerz powinien stawiać czoła trudnościom, siłą woli pokonać chorobę, ból fizyczny, nie zważać na często niesprzyjające warunki sceniczne; udowadniać swoje poświęcenie dla tańca w sytuacjach ekstremalnych. Z drugiej strony dyscyplina intensywnego treningu fizycznego kształtuje i wzmacnia jego siłę i wytrzymałość na wysiłek i zmęczenie. Praca poprzedzająca spektakl polega na odkrywaniu i pokonywaniu własnych niedociągnięć technicznych, co wymaga od tancerza konsekwencji i wytrwałej pracy nad ograniczeniami własnego ciała. Zresztą trening fizyczny kształtuje i wzmacnia nie tylko *ora mingkuh* tancerza i jego umiejętność panowania nad świadomością, wiąże się także z pozostałymi kategoriami *joged Mataram*.

W analizie tej części mandali *sastra mataya*, która dotyczy zewnętrznego aspektu tańca Yogyakarty, Suharto ogranicza się do rozbicia pojęcia *wirama*, określającego struktury muzyczno-rytmiczne, na występujące w tradycyjnej muzyce *gamelanu* dwie skale: *slendro* (siedm التونowa) i *pelog* (pięci التونowa). Pierwszej z nich przypisuje pierwiastek żeński, drugiej – męski, tworząc swoisty mikrokosmos muzyczny, którego dwa bieguny się uzupełniają. W ten sposób po obu stronach wertykalnej osi *mataya*, w przestrzeni wszystkich wymienionych w diagramie kategorii związanych z tańcem jawajskim, określających i zewnętrzny, i duchowy jego aspekt, powstają przestrzenie skupione wokół jednego pojęcia, jednak w każdej z nich powstaje napięcie między opozycyjnymi biegunami znaczeń. Każdy element tańca okazuje się mikrokosmosem poddanym wspólnej zasadzie dualistycznych napięć; zasadzie, która według jawajskiego sposobu czytania świata istnieje na każdym poziomie egzystencji. Dopiero w dynamicznym spięciu przeciwstawnych sił powstaje mikrokosmos jawajskiego tańca, mikrokosmos o strukturze odzwierciedlającej porządek uniwersalny. By zobrazować tę strukturę, Suharto konstruuje mandalę *sastra mataya*, wykres wpisany w koło, którego właściwością jest ciągły ruch, bezustanność przemiany, łączenie przeciwieństw w dążeniu do punktu chwiejnej równowagi, momentu doświadczenia uniwersalnej harmonii.

Model opracowany przez Suharto na potrzeby precyzyjnej analizy filozofii tańca Yogyakarty można wykorzystać również do analizy jego

formy estetycznej. Koncentrując się w dalszych częściach tekstu na technice ruchu i formalnym aspekcie konstruowania choreografii, spróbuję odnaleźć opisaną siatkę napięć na trzech poziomach spektaklu tanecznego komponowanego w technice tańca klasycznego Jawy. To, po pierwsze, poziom tancerza, jego indywidualnej pracy z ciałem, gramatyki póz i ruchów właściwych dla techniki środkowojawajskiej. Po drugie, poziom kompozycji muzycznej realizowanej w choreografii, czyli relacji między strukturą muzyczną a ruchową w płaszczyźnie jednego tańca jako odrębnej całości (na przykładzie kilku wybranych choreografii). Po trzecie, poziom spektaklu, całości złożonej z wielu odrębnych kompozycji (na przykładzie *Ramayana Ballet*, spektaklu na podstawie eposu *Ramayana*, wystawianego w amfiteatrze w Prambanan, Jawa Środkowa). Na każdym z tych poziomów można zaobserwować dwubiegunowość analogiczną do tej, którą Suharto dostrzega w wymiarze duchowym tańca, a która jest konstytutywna dla tradycyjnego jawajskiego myślenia o działaniu człowieka w świecie i o strukturze wszechświata w ogóle. Także proces kształtowania się techniki klasycznego tańca jawajskiego można rozumieć jako wynik przecięcia się czy też nałożenia na siebie dwóch płaszczyzn: rodzimej tradycji tanecznej oraz wpływu kultur obcych, zwłaszcza indyjskiej, wynik skrzyżowania rozmaitych elementów, których wzajemne relacje i wpływy stworzyły dynamiczną, żywą tkanę jawajskiej tradycji tanecznej. Tradycji, która choć utrwalona w skodyfikowanej technice, wciąż wchłania nowe elementy, wciąż krzyżuje się z wrażliwością nowych twórców i odbiorców, wciąż wpisuje się w mikrokosmos jawajskiej kultury i odzwierciedla kosmiczną dramaturgię.

Poziom tancerza: dramaturgia ciała, *mataya* odnajdywana w ciele tańczącego

W procesie kształcenia tancerz przygotowuje swoje ciało, by móc wykonywać utrwalone tradycją choreografie z wymaganą precyzją ruchową i rytmiczną. Trening tancerza jawajskiego nie obejmuje żadnych praktyk duchowych, nauka tańca polega na opanowywaniu kolejnych choreografii z klasycznego repertuaru. Praca nad prawidłowym ustawieniem ciała, pozą, gestem, nad opanowaniem właściwego rodzaju ekspresji oraz nabywanie umiejętności wewnętrznej koncentracji odbywa się równolegle z nauką konkretnych kompozycji tanecznych.

W różnych choreografiach pojawiają się te same lub należące do wspólnej stylistyki elementy, które – choć układane w wiele samoistnych całości kompozycyjnych – współtworzą spójną i kompletną technikę tańca o bardzo precyzyjnych wyznacznikach. *Patokan baku* – siedem głównych zasad tańca środkowojawajskiego – określa najbardziej podstawowe wyznaczniki postawy tancerza i sposobu poruszania się w przestrzeni. Proste plecy (*deg* lub *sikap*) ustawiają ciało tańczącego na osi wertykalnej, która po pierwsze łączy punkty zwane *cakrami*, ważne jako ogniska energii generowanej wewnątrz ludzkiego ciała, po drugie stanowi oś symetrii, stały układ odniesienia wpisany w każdą pozę i nadający rysunkowi ludzkiego ciała geometryczną wyrazistość. *Pandangan mata* – ukierunkowanie spojrzenia lekko w dół po skosie przed siebie ma na celu skoncentrowanie wzroku tańczącego na jednym punkcie, a zarazem wymusza lekkie przymknięcie powiek, co pozwala uzyskać wrażenie pewnego onieśmienia, „wsobności” tańczących, istotne zwłaszcza w tańcach kobiecych. Nogi powinny być ustawione w pozycji *mendak cetik* – *demi plié*, otwarte w stawach biodrowych i ugięte w kolanach. Centrum ruchu znajduje się w miednicy, utrzymywanej zawsze w pozycji *en face* wobec widza. Charakterystyczne ósemkowe ruchy głową prowadzone są podbródkiem; dzięki napięciu zuchwy płynny, niemal niezauważalny ruch nabiera siły i zdecydowania. Przy przenoszeniu ciężaru ciała z jednej nogi na drugą palce zwolnionej stopy napina się, zadzierając w górę i wykręcając mocniej piętę do przodu (*menyelinting*). Wreszcie generalną zasadą jest ruch całego ciała podążający za muzyką i zespalający ciało z ekspresją duszy¹⁵. Ruch ten, ciągły i powolny, wymaga umiejętnej koordynacji wszystkich części ciała. Dłonie, głowa i stopy pracują równocześnie w różnych płaszczyznach, poddane różnym akcentom muzycznym. Rysując faliście zaokrąglone linie, oparte o formę ósemki, pół-ósemki lub koła, z delikatnością i zdecydowaniem nadają przestrzeni wokół siebie sprecyzowany kształt, to domykając formę, to otwierając jedną, by płynnie przejść ku kolejnej.

Wertykalna oś kręgosłupa i horyzontalna płaszczyzna stóp tworzą układ odniesienia dla pozostałych linii ciała, pozwalają na grę między symetrią a asymetrią póz, między prostopadłością a równoległością linii.

¹⁵ Kryteria *patokan baku* podaje według objaśnień mojej nauczycielki tańca, Ibu Eko Prasetyo.

Ponadto silne zakorzenienie w ziemi przez pozycję *plié* i umieszczenie centrum ruchu w miednicy przy jednoczesnym wyciągnięciu kręgosłupa do góry, wpisuje ciało tancerza w układ sprzężonych przeciwstawnych sił, nadaje każdemu ruchowi i każdej pozie dynamikę tego podstawowego napięcia. Z drugiej strony ruch inicjowany w jednym punkcie, czy inicjująca ten ruch energia, rozprzestrzenia się w ciele promieniście, spaja całe ciało tańczącego wewnętrznym strumieniem energii. Napięcie dłoni, stóp i głowy stanowi swoiste domknięcie obiegu energii, skoncentrowanego wokół źródła – centrum umieszczonego w miednicy. Zgeometryzowanie form i kształtów, czystość linii, a jednocześnie płynność ruchu, delikatność pomimo napięcia są wynikiem poszukiwania w tańcu harmonii i dynamicznej równowagi na wielu poziomach. Tancerz balansuje między silną energią wewnętrzną a precyzją formy nadawanej ciału, formy świadomie wykorzystującej napięcia między prawą a lewą stroną, symetrią a asymetrycznym niuansiem, pionem a diagonalem, między poddaniem się sile grawitacji a jej przezwyciężaniem.

Swoistym paradoksem klasycznego tańca jawajskiego jest to, że choć jego podstawową cechą stanowi ciągły ruch, to jednocześnie bez trudu da się w nim wyróżnić pojedyncze pozy. Taniec zdaje się składać z serii rzeźb, dostrzegalnych w swej skończoności, lecz przesypanych się niemal nieuchwytnie wewnątrz rytmicznej struktury. Ruch odbywa się w przestrzeni między czystymi, precyzyjnie zakomponowanymi pozami, by natychmiast po osiągnięciu jednej formy odbić się ku następnej, bez zatrzymywania strumienia energii, a jedynie ze zmianą jego kierunku. Każda z rzeźbionych w materii ruchomego ciała form powstaje w oparciu o podstawowe wyznaczniki *patokan baku*. Realizując je lub przełamując, tancerz tworzy własnym ciałem układy pełne wewnętrznej dynamiki, obdarzone swoistą przestrzenną dramaturgią, budowaną wokół napięcia między osią a przecinającymi ją liniami.

W technice tańca Jawy Środkowej istnieją trzy style, odpowiadające trzem głównym typom bohaterów tradycyjnego teatru: *putri* (żeński), *putra alus* (męski szlachetny) oraz *putra gagah* (męski silny)¹⁶. Każda

¹⁶ Podział ten wiąże się z trzema głównymi typami charakterów klasycznego teatru cieni *wayang kulit* oraz pozostałymi tradycyjnymi gatunkami: *wayang golek*, *wayang wong*, *wayang topeng*. Bohaterowie *lakonów* także dzielą się na trzy podstawowe typy: 1) postaci kobiece, 2) bohaterowie męscy o naturze szlachetnej, o walorach

choreografia, czy to solowa, czy zespołowa, utrzymana jest w którychś z tych stylów, a każdym z nich posługują się tancerze kształceni na wykonawców danego typu ról. Style te powstały na bazie tych samych zasad *patokan baku*, wypracowały jednak odrębny sposób charakteryzowania bohatera poprzez właściwy dla niego rodzaj ruchu.

Taniec *putri*, kobiecy, charakteryzuje się najmniejszym zakresem ruchu rąk i głowy oraz wąskim ustawieniem stóp. Pracę nóg ogranicza kostium, składający się z prostokątnej tkaniny (*kain*), ciasno owiniętej wokół bioder i sięgającej aż do kostek. W stylu Surakarty *kain* ma około 4-5 metrów długości i wiąże się ją najpierw wokół bioder, a następnie długi jej koniec, pozostawiony z przodu na środku, składa się w harmonijkę i przekłada do tyłu między nogami tancerki. Taki kostium pozwala wykonywać tylko drobne, posuwiste kroki, bez unoszenia nóg, ogranicza także możliwość pełnego otwarcia nóg w stawach biodrowych. Zwraca natomiast uwagę patrzącego na pracę stóp tancerki, wydłuża i wysmukla jej postać, a przede wszystkim nadaje podstawowe znaczenie ekspresji rąk i głowy. Ręce pracują niemal wyłącznie w części przedramion, łokcie nie unoszą się wyżej niż około 45 stopni względem tułowia. Tancerki raczej nie unoszą dłoni ponad głowę. Głowa natomiast, lekko pochylona w dół, wykonuje miękkie ósemkowe ruchy w zakresie także nie większym niż 45 stopni odchylenia od centrum.

Putri alus charakteryzuje się nieco szerszym ustawieniem stóp (druga pozycja klasyczna), z asymetrycznie rozmieszczonym ciężarem ciała, co sprawia wrażenie silnego zakorzenienia w ziemi, pewności i stabilności pozy, a jednocześnie – dzięki przerzuceniu ciężaru na jedną stronę – zawiera w sobie dynamikę, gotowość do kolejnego ruchu. *Kain* wiązana jest luźniej niż w tańcu żeńskim i nie ogranicza pracy nóg, choć w stylu *alus* nogi wciąż pozostają w stałym kontakcie z podłożem, odrywane tylko na niewielką wysokość, przy zachowanym ugięciu obu nóg i ustawienia uniesionej, napiętej stopy równolegle do ziemi. Ręce pracują w zakresie od 45 do 90 stopni, nie podnoszą się ponad poziom barków.

przede wszystkim moralnych i intelektualnych (Rama, Arjuna, książę Panji) oraz 3) bohaterowie męscy, którzy posługują się siłą fizyczną (Bima, Rawana, Klono). Do tych ostatnich należą także postaci groźnych demonów, *raksasa*. Drama taneczna w charakteryzacji wykorzystuje ikonografię wspólną wszystkim gatunkom *wayangu*, ponadto dla każdego z typów postaci wykształcił się odrębny styl tańca.

Głowa poszerza zakres ruchu w stylu *putri*, nie zwraca się jednak nigdy całkiem na bok. Tancerzami w stylu *alus* zostać mogą mężczyźni o raczej smukłych sylwetkach i delikatnych rysach twarzy.

Styl *putra gagah* jeszcze bardziej poszerza zakres ruchu *alus*. Niskie *plié* na szeroko rozstawionych i mocno wykręconych nogach pozwala odbić się do pozycji na jednej nodze wyprostowanej w kolanie, z drugą wyciągniętą w bok na wysokość kąta 90 stopni. Ręce pracują w górze, między 90 a 180 stopniem, dłonie mogą być zaciśnięte w pięści. Ruch ztraca płynność charakterystyczną dla stylów *putri* i *putra alus*, impulsy inicjujące i gwałtownie urywające ruch tworzą swoiste *staccato* izolowanych szarpnięć głową, klatką piersiową czy stopami. Tancerzami *gagah* są mężczyźni o raczej masywnej budowie ciała. Szeroko otwarte nogi i ramiona, głowa odwracana pełnym profilem do widza, czasem także skierowana lekko ku górze, kontrastuje z powściągliwym ruchem pozostałych postaci i pozwala bez nadmiernej ekspresji mimicznej uzyskać obraz groźnego i silnego wojownika lub demona.

Oczywiście, podobnie jak w przypadku galerii postaci teatralnych podzielonych na trzy główne typy, bohaterowie są indywidualizowani i dookreślani przez ujmowanie ich w kolejne podtypy, mieszanie cech dwóch różnych typów etc. Jednak kluczowy pozostaje podstawowy trójpodział, analogiczny do klasyfikacji lalek *wayang kulit*. Zaowocował on wypracowaniem trzech odrębnych stylów tańca, które mimo wyraźnych różnic mieszczą się w przestrzeni jednej techniki. Co więcej, każdy z trzech stylów nabiera wyrazistości dopiero w kontekście pozostałych. We wszystkich pojawiają się analogiczne kroki i pozy, a ich porównanie pozwala z jednej strony sprecyzować specyfikę każdego z nich, z drugiej natomiast umożliwia odnalezienie wspólnego mianownika, uchwycenie swoistości techniki tańca klasycznego Jawy Środkowej.

Istotny jest także podział tańca środkowojawajskiego na styl Yogyakarty i Surakarty (Solo), wynikający ze współzawodnictwa między tymi ośrodkami dworskimi. Zakorzenione we wspólnej tradycji i bardzo do siebie zbliżone, były jednak świadomie kształtowane jako odrębne, rozwijały różne aspekty wypracowanej dotychczas techniki. Styl Yogyakarty skupia się przede wszystkim na mistycznym wymiarze tańca – stąd oszczędność ruchu i czystość póz. Natomiast w Solo wypracowany został styl bardziej ornamentalny, operujący załamaniami linii ciała, zagęszczeniem drobnych miękkich ruchów i zaokrągleniami, co nadaje temu stylowi większą finezję. Ręce w Yogyakarcie wyciągnięte równolegle do

przodu, ugięte w łokciach i nadgarstkach, w Solo zbliżają się dłońmi do talii, tworząc rysunek nieco spłaszczony, reliefowy. Niezwykle płynny ruch całego ciała w stylu Yogyakarty przerywa czasem drgnienie, nagle lekkie poderwanie w kolanach i ponowne pogłębienie *plié*, jakby nadmiar napięcia rozładował się w tym nagłym impulsie, by tancerz mógł na nowo zanurzyć się w kontrolowanym, oleistym ruchu. Niezaktłócona płynność tańca Surakarty, wraz z nieznacznym pochyleniem tułowia do przodu i dłońmi zbliżonymi do ciała, sprawia wrażenie większej delikatności, lekkości ruchu, wyraźniej nawiązuje do ekspresji lalek teatru cieni. Te niuanse, czasem trudne do wychwycenia, nie sięgają jednak bazy, techniki, wspólnej obu stylom gramatyki ruchu¹⁷.

Prawdopodobnie pod wpływem kultury indyjskiej w technice tańca Jawy ogromnego znaczenia nabrała praca i ekspresja dłoni¹⁸. Jednak na gruncie indonezyjskim nie wykształcił się skodyfikowany język gestów, charakterystyczny dla klasycznego tańca indyjskiego. Cztery podstawowe pozycje dłoni nie niosą żadnych stałych znaczeń i tylko czasem służą do przekazania treści narracyjnej w swoście komponowanych gestach mimicznych. Cztery różne formy ustawienia dłoni: *ngruji*, *ngiting*, *nyempurit* oraz *ngapel* wykorzystywane są w choreografii według ustalonych reguł. *Ngruji* to ustawienie o wyprostowanych i złączonych czterech palcach skierowanych pionowo do góry i kciuku zgiętym do wnętrza dłoni. W *ngiting* wszystkie palce są zaokrąglone, czubek kciuka złączony z czubkiem palca środkowego. *Nyempurit* to ustawienie dłoni, w którym wyprostowany kciuk dotyka opuszki palca wskazującego, mocno zgiętego w haczyk, palec środkowy, niemal prosty, wyciągnięty jest w przód, natomiast serdeczny i mały cofają się, nieco mocniej zgięte. *Ngapel*, obecny głównie w tańcach męskich stylu *gagah*, to pozycja dłoni niemal zaciśniętej w pięść, przy czym zewnętrzne palce nieco wystają, maksymalnie ugięte. Śródrezcze zawsze tworzy z przedramieniem kąt prosty, co wymaga bardzo silnego napięcia w nadgarstku. Dzięki temu dłoń, nawet o miękko zgiętych palcach, nabiera siły i wyrazistości, nadaje pozie ostateczny kształt.

¹⁷ Materiał ilustracyjny analizowany w dalszej części pracy dotyczy w głównej mierze stylu Surakarty, będą jednak zwracać uwagę na charakterystyczne różnice między tymi dwoma stylami.

¹⁸ Por. Claire Holt, *Art in Indonesia, continuities and change*, Cornell University Press 1967, s. 119-120.

Kodyfikacji ruchowej tańca towarzyszy równie precyzyjna systematyzacja struktur rytmicznych. *Gending* to w muzyce jawańskiego *gamelanu* gatunek utworu muzycznego przeznaczony dla tańca. Powstaje jeszcze przed choreografią, jednak ze świadomością zasad jej komponowania. Muzykę i komponowaną do niej choreografię łączy więc od początku bardzo ścisła i wzajemna relacja. Kompozytor tworzy własne dzieło wiedząc, że dopiero choreograf i tancerze wzbogacą tkankę rytmiczną o wymiar wizualny, oni natomiast komponują ruch w przestrzeni tak, by odzwierciedlał dramaturgię struktury muzycznej.

Jawajska orkiestra *gamelanu* składa się przede wszystkim z różnej wielkości gongów wiszących i leżących, ksylofonów, uderzanych młoteczkami metalofonów oraz dwóch dwumembranowych bębnow, strunowego instrumentu zbliżonego brzmieniem do skrzypiec (*rebab*) i fletów prostych (*suling*). W gęstej tkance metalicznych, rezonujących dźwięków część instrumentów (ksylofony, flety, *rebab*) realizuje linię melodyczną, podczas gdy inne (gongi i bębny) utrzymują kompozycję w ramach rytmicznych, zaznaczając w każdym takcie ustalone akcenty. Podstawową jednostką budowania frazy rytmicznej jest takt ośmiobitowy. Koniec frazy zawsze zaznacza uderzenie największego gongu, *gong agung*. Kiedy między dwoma uderzeniami gongu mieści się tylko jeden takt, rytm nazywany jest *lancaran*. *Ketawan* to rytm o szesnastu uderzeniach, w którym oprócz wielkiego gongu uderzającego na każdy koniec frazy sygnalizuje się co czwarty bit: na cztery *kempul kosong* (pusty *kempul*, mały wiszący gong) – brak uderzenia, na osiem *genong*, leżący gong, na dwanaście *kempul* i wreszcie *gong agung* na szesnaście. Rytm *ladang*, o trzydziestu dwóch uderzeniach między akcentami gongu, podwaja strukturę *ketawan*, omijając jedno uderzenie gongu.

Poszczególne kroki taneczne wpisane są w konkretny przedział czasowy, oparty zawsze o podstawowy ośmiobitowy takt. Z elementów, których część musi zostać zsynchronizowana z uderzeniem wielkiego gongu, liczonych na cztery, osiem, dwanaście lub dwadzieścia uderzeń, a część rozpoczyna się wraz z początkiem frazy, buduje się choreografie precyzyjnie realizujące daną strukturę tempo-rytmiczną.

Wśród pozycji ciała właściwych dla klasycznego tańca jawańskiego jedną z bardziej wymagających jest *sila* – siad skrzyżny, w którym tancerze często muszą oczekiwać na rozpoczęcie tańca w czasie trwającej kilka minut uwertury. Poza, pozornie nieskomplikowana, wymaga

jednak silnego i długotrwałego napięcia mięśni pleców. W *putri* nogi są skrzyżowane w połowie łydek, prawa przed lewą, z uwagi na kostium tylko nieznacznie rozchylone i mocno przyciągnięte do tułowia. Prawa stopa leży na zewnętrznej krawędzi, wysunięta w przód. Dłonie płasko ułożone jedna na drugiej, zahaczone kciukami. Głowa lekko pochyłona, spojrzenie skierowane w ziemię po skosie w przód. W stylu *putra* nogi tancerza, maksymalnie otwarte i zgięte, dotykają ziemi zewnętrznymi krawędziami, tułów o prostym kręgosłupie mocniej niż w *putri* pochylony zostaje do przodu, by splecione dłonie swobodnie oparły się wierzchem o podłoże. Ręce lekko zgięte w łokciach, zaokrąglone. Spojrzenie skierowane w ziemię tuż przed dłońmi. Pozycja ta jest bardzo niska, zamknięta, spleciona, centrum ruchu dotyka ziemi i całe ciało zdaje się ku niej ciążyć. Jednoczesne wyciągnięcie kręgosłupa aktywizuje całe ciało, pozornie statyczne, w rzeczywistości jednak tym intensywniej gromadzi ono w sobie energię, której nadwyżka zainicjuje taniec.

Z pozycji *sila*, wraz z rozpoczęciem właściwej części utworu, wykonuje się *sembah*, rodzaj ukłonu czy pozdrowienia, symbolicznego oddania hołdu władcy, bogom, a także okazania szacunku wobec podejmowanego właśnie tańca. Taniec rozpoczyna się wraz z pierwszym uderzeniem wielkiego gongu, kiedy tancerz zastyga ze złożonymi dłońmi uniesionymi na wysokość twarzy. W stylu Surakarty dłonie kierują się palcami pionowo w górę, w Yogyakarcie kciuk, odsunięty od pozostałych palców, niemal dotyka nosa, reszta palców kieruje się horyzontalnie do przodu. Muzycznie *sembah* poddany jest rytmowi *lancaran* (lekko przyspieszonemu w stosunku do kolejnych części kompozycji). Tancerz trwa w przyjętej pozie przez pierwsze pół taktu, by przez kolejne cztery uderzenia powoli przejść do kolejnej. Moment wstawania przezwycięża dominującą dotąd siłę grawitacji, wprawia ciało w ruch na osi wertykalnej, by zmienić się w dostojny, horyzontalny *sabetan*, krok wykonywany bez przemieszczania się, oparty na przenoszeniu ciężaru ciała z jednej nogi na drugą, z rozbudowaną pracą rąk i wykorzystaniem *sampura*¹⁹.

Sabetan to krok liczony na dwanaście uderzeń, zaczyna się więc w połowie ośmiobitowego taktu, przedostatniego przed uderzeniem

¹⁹ W stylu *putri* wiązany jest wokół bioder w węzeł na środku talii, w *putra* jego końce przekłada się przez cienki czarny pas, by swobodnie opadały w dół od bioder tancerza do ziemi.

gong agung. W *sabetan putri* tancerka przenosi ciężar ciała z centrum na prawą nogę, równocześnie chwytając oba końce *sampura*, przenosi ciężar na lewą nogę, nawijając *sampur* na prawą rękę, następnie odwrotnie – wraca na prawą nogę, nawijając *sampur* na lewą rękę, i wreszcie odwija szal do przodu i odrzucając jego końce na boki ponownie przenosi ciężar na lewą nogę. Łagodne kołysanie tułowia i płynna praca rąk przypominają drzewo szumiące na wietrze. W stylu *alus* (*sabetan alusan*) tancerz płasko przesuwając miednicę na boki, zachowując ugięcie i otwarcie kolan. Ociążona noga lekko odrywa się od ziemi lub tylko przysuwa się do pięty nogi stojącej, oparta na półpalcach. Rysunek rąk powtarza układ nóg, tworząc równoległe romboidalne kształty o zachwianym środku symetrii. *Sabetan gagahan* realizuje tę samą strukturę ruchową, jednak z bardziej wyraziście zaznaczonym przejściem z niskiego *plié* na dwóch nogach na jedną wyprostowaną, z drugą uniesioną do boku, zgiętą w kolanie i zadartą w stawie skokowym, by w stawach tworzyły się kąty proste. Ręce pracują na wysokości barków, głowa obraca się w bok i wraca do centrum, prowadzona zdecydowanym ruchem podbródka. *Sabetan* polega na przesuwaniu pionowej osi ciała na boki i przekładaniu z jednej strony na drugą asymetrycznie rozłożonych linii nóg i rąk. Wyraźnie zaznacza się podział na lewą i prawą stronę ciała – dwa odrębne obszary poszukiwania równoległości. Asymetrię podkreślają ruchy głowy na boki, obracanej w kierunku wyprostowanej ręki, zatrzymywane w centrum dopiero na kończący frazę muzyczną dźwięk gongu.

Ngigel (Solo) i *udet* (Yogya) to elementy w tańcu *putri* wypełniające dokładnie jeden takt i występujące w choreografii pod koniec frazy muzycznej, by zakończyć się równocześnie z uderzeniem gongu. *Ngigel* ogranicza się do przesunięcia pionowej osi ciała z centrum nad prawą, a następnie lewą stopę, z zamknięciem dłoni przy sobie z prawej i powolnym odrzuceniem *sampura* z lewej strony. *Udet* dodaje do tego przesunięcia okrężny ruch stopą nogi swobodnej wokół nogi stojącej, z kropką stawianą półpalcami za stojącą piętą na dwa i sześć w ośmiobitowym takcie. Inna jest również praca rąk, asymetrycznie prostowanych i zginałych. Równoczesne zgięcie prawej i wyprostowanie lewej w bok (skos 45°), bez zmiany pozycji łokci, są zsynchronizowane i poprowadzone po tej samej linii, co ósemkowy ruch podbródka. Ruchowi temu towarzyszy powolne przesuwanie ciężaru ciała z jednej nogi na drugą. Skoordynowana praca dłoni i głowy, wraz z nieznacznym przesuwaniem ciężaru

ciała w płaszczyźnie poziomej, wpisuje całe ciało tancerki w rysunek położonej horyzontalnie ósemki, malowanej w przestrzeni równoległe dłońmi i podbródkiem. Dzięki powtórzeniu na prawą i lewą stronę tego samego działania, krok ten wypełnia w przestrzeni symetryczny i domknięty kształt, skupiony wokół wertykalnej osi kręgosłupa tancerki.

Krok *sidhet* wypełnia zaledwie pół taktu i również wykonuje się go na końcu frazy muzycznej. W stylu *putri* element ten polega na przeniesieniu ciężaru ciała na lewą nogę, skrzyżowaną przed prawą, z równoczesnym wyłożeniem prawej otwartej dłoni nad lewą tuż przed sobą, a następnie cofnięciu się na prawą nogę, z odrzuceniem prawego *sampura* i okrężnym ruchem lewego nadgarstka. Ruch głowy podąża za prawą dłonią.

W strukturze tańca *sabetan*, *sidhet*, *ngigel* oraz *udet* domykają frazę muzyczną, stanowiąc rodzaj łącznika między kolejnymi krokami, na przykład między *sembah* a jednym z kroków zwanych *lumaksana* – powtarzalnych, wypełniających jeden takt. W różnych wariantach *lumaksana* praca nóg się nie zmienia, tancerz wykonuje kroki na przemian prawą i lewą nogą w sposób ustalony dla każdego z trzech charakterów. Zmienia się natomiast praca rąk, układ linii rysowanych przez nie w przestrzeni i pozycja dłoni, a także sposób wykorzystania *sampura* oraz ruch głowy.

Niezależnie od stylu w jednym ośmiobitowym takcie mieszczą się dwa kroki z ruchem rąk symetrycznie wykonanym na prawą i lewą stronę (pojedynczy krok przypada na cztery uderzenia). W *putri Solo* na raz tancerka wykonuje akcent prawym śródstopiem (bez unoszenia pięty), na dwa stawia półpalcami kropkę za lewą piętą, na trzy-cztery powoli wysuwa prawą nogę w przód, tuż nad podłogą, i przenosi na nią ciężar ciała, stawiając najpierw piętę. W *putra alus* na raz przenosi ciężar na lewą nogę, na dwa krótkim akcentowanym ruchem odrywa zadartą prawą stopę od ziemi, a na trzy-cztery płynnie stawia prawą nogą krok do przodu. Zupełnie inaczej wygląda chód w charakterze *gagah*: 1. *plié* na dwóch nogach w głębokiej drugiej pozycji, 2. odbicie na wyprostowaną lewą nogę, prawa wyciągnięta w bok, ugięta w kolanie pod kątem prostym, 3. prawa noga prostuje się nieco po skosie w przód, 4. daleki krok w przód po skosie, z ugięciem lewej nogi i przeniesieniem na nią ciężaru ciała.

Figur *lumaksana* jest bardzo wiele, niektóre występują nie tylko w jednym charakterze (dotyczy to zwłaszcza *putri* i *alus*, w których

spotyka się podobne figury). Sam krok nie ulega przy tym zmianie – różnice dotyczą wyłącznie pracy rąk i głowy.

Element *lumakasana*, wykorzystując stopniowe przesuwanie się tancerza do przodu, uruchamia kolejny wymiar przestrzenny, buduje nowy rodzaj napięcia: do linii przecinających się w centrum ruchu – miednicy – dodaje oś horyzontalną, skierowaną ku widowni. Praca rąk i głowy, reliefowa i oparta na asymetrii poszczególnych póz, łączy się z jednostajnym, powolnym przesuwaniem ciała w przód, przy zachowaniu pozycji *plié*.

Część kroków tanecznych służy przede wszystkim przesuwaniu ciała w przestrzeni, co wpływa na ograniczenie pracy rąk i głowy. Chód do przodu, do tyłu, w bok lub po okręgu zachowuje niską pozycję ciała i koncentrację wzroku przed tancerzem. Podczas przemieszczania się w bok tancerz pozostaje zwrócony przodem do widza, stawia kolejne kroki, nie skręcając bioder, krzyżując lewą nogę z tyłu prawej. W ruchu po okręgu tańczący pozostaje zwrócony przodem do środka koła, a boki do kierunku ruchu. Kroki wydają się zarazem mocne i lekkie, stopa przykleja się na chwilę do ziemi, przejmując na siebie ciężar ciała, by poderwać się nagłym ruchem, jak oparzona gorącym piaskiem. W tańcu *putri Yogyakarta* krokom w bok towarzyszą krótkie, drobne ruchy głowy, korespondujące z drobnymi impulsami odrywanych od ziemi stóp. Jedna ręka pozostaje ugięta w łokciu (dłoń *ngithing* lub *rimong sampur* – *sampur* nawinięty na łokieć, przytrzymywany palcami w pozycji *ngruji*), druga wyprostowana w kierunku ruchu, *ngithing*. W tańcach żeńskich występuje również krok polegający na płaskim przesuwaniu stóp po ziemi, z naprzemiennym lekkim unoszeniem śródstopia i pięty, płasko i bezszelestnie jak piasek przesuwany wiatrem. Podczas muzycznej uvertury, przed rozpoczęciem właściwego tańca, tancerki mogą wchodzić w przestrzeń sceny niemal swobodnym krokiem, trzymając proste, lecz nie napięte ręce wzdłuż tułowia (*kapang kapang*).

Jeden z niewielu kroków wykorzystujących *relevé*, wspięcie na półpalce, to *srisik*, przemieszczanie się w przód lub po okręgu drobnymi szybkimi krokami na półpalcach. Ugięcie kolan załamuje linię nóg w kontraście do wyprostowanego tułowia. W ten sposób pozycja nabiera większej dynamiki, miednica wyraźnie prowadzi ruch, a cała sylwetka dla utrzymania równowagi musi skoncentrować energię przed siebie, skrzyżować horyzontalny ruch z wertykalnym napięciem. W tańcu żeńskim jedna ręka jest wyprostowana wzdłuż tułowia (45°), druga ugięta

w łokciu i zbliżona do przeciwnego policzka. Dłonie przyjmują pozycję *ngithing*, z *sampurem* ujętym delikatnie między kciuk i palec środkowy. W stylu Solo dłoń uniesiona do twarzy przedłuża linię przedramienia, pozostaje tylko lekko zaokrąglona w nadgarstku, w stylu Yogyakarty dłoń tworzy z przedramieniem kąt prosty i skierowana jest prostopadłe do widowni. W *putri alus* lewa ręka się ugina, dłoń zbliża do talii, prawa natomiast albo podniesiona zostaje na wysokość policzka, albo prostuje się w bok. Asymetrię pozycji rąk uzasadnia ruch po linii okręgu, który wymaga ukierunkowania sylwetki tancerza względem wyznaczonej osi, pewnego skręcenia ciała, lecz z zachowaniem podstawowej płaszczyzny korpusu.

Kolejny element, *ombak banyu srisik*, pełni jednocześnie funkcję łącznika domykającego frazę muzyczną i wykorzystuje *srisik*, by umożliwić tancerzowi zajęcie właściwego miejsca w przestrzeni. Krok ten, liczony na dwadzieścia uderzeń, czyli dwa i pół taktu, składa się z dwóch części. Pierwsza, *ombak banyu*, nawiązuje do płynnego ruchu morskich fal, co akcentuje już jego jawajska nazwa. W stylu *putri Yogyakarta* terminem tym określa się powolne, chwiejne falowanie tułowia na prostych nogach ustawionych w pierwszej pozycji klasycznej, połączone z delikatnym, ósemkowym ruchem głowy. Charakterystyczne dla *ombak banyu* jest falowanie korpusu, wobec którego ruch głowy pozostaje lekko opóźniony, oraz delikatne odchylanie się od osi kręgosłupa w jedną, a potem w drugą stronę ruchem, który zdaje się nie mieć początku ani końca. W *putri Solo* ręce, wyciągnięte równolegle przed siebie z *sampurem* uchwyconym końcami palców, przepływają powoli w przeciwną stronę niż korpus, stwarzając wrażenie oscylacji wokół pionowej osi. Po ośmiu uderzeniach *ombak banyu* (4+4, falowanie w obie strony), tancerz przechodzi do *srisik*, który wróciwszy na swoje miejsce w przestrzeni, kończy wraz z uderzeniem gongu, wykonując *sidhet*. W stylu *gagah* falowanie polega na całkowitym przenoszeniu ciężaru z jednej nogi na drugą, z uniesieniem nogi zgiętej pod kątem prostym, najpierw powoli w obie strony, następnie dwukrotnie szybciej, by nagłym impulsem przejść do *srisik*.

Już z powyższego opisu zaledwie kilku podstawowych kroków i póź wyrażnie wynika, jak dalece technika tańca klasycznego Jawy Środkowej jest techniką skodyfikowaną, ujętą w ścisłe ramy gramatyki form ruchowych i wyposażoną we własny aparat terminologiczny. Formalne

reguły *patokan baku* stanowią praktyczne przełożenie na ciało tańczącego kategorii *joged Mataram*. Tancerz, precyzyjnie realizujący założenia techniczne tańca klasycznego, nadaje swemu ciału formy przestrzenne, w których odnaleźć można odbicie struktury kosmicznej i rządzących nią przeciwstawnych sił. Pionowa oś łącząca punkt między stopami tancerza z czubkiem głowy przedłuża ciało w głąb ziemi i wzwyż; *plié* i lekko pochylona głowa o skierowanym w dół spojrzeniu zakorzeniają je w ziemi, w górę wyciągają proste, napięte w lędźwiach plecy, tył głowy i zadarte palce stóp. Względem tej wertykalnej osi linie rąk i nóg tworzą czyste, oparte na kątach prostych rysunki o zakłóconej symetrii – przemyślanej dramaturgii. Umieszczone w miednicy centrum stanowi źródło energii przekładanej na kontrolowany ruch całego ciała. Skupiony wzrok i precyzyjne wykończenie każdej pozy, wraz z dyscypliną rytmiczną wykonywanych działań, pozwalają przetransponować generowaną w ciele energię na doświadczenie pozajednostkowe, tworząc swoisty „rytuał indywidualny”, w którym przez taniec dokonuje się przemiana tańczącego.

Poziom tańca:

struktura muzyczna, przestrzenna, dramaturgia kompozycji

Poza pracą nad techniką i warsztatem na poziomie indywidualnym tancerz musi przede wszystkim podążać za wyznacznikami kompozycji, w której jego ciało jest tylko jednym z instrumentów, musi więc precyzyjnie zestroić się z pozostałymi tancerzami i muzykami, wykonującymi wspólnie tę samą partyturę. Z pojedynczych, dopracowanych do perfekcji kroków, z poszczególnych jednostek rytmicznych powstaje taniec o przemyślanym i domkniętym kształcie dramaturgicznym.

Na ostateczny kształt dramaturgiczny tańca składają się precyzyjnie skomponowane i zestrojone ze sobą kolejne jego wymiary: muzyczny, przestrzenny, narracyjny (kategorie estetyczne) oraz wymiar funkcjonalny: oddziaływanie społeczno-rytualne (kategorie kulturoznawcze). Przeprowadzona niżej analiza wybranych choreografii²⁰ skupia się w każdym

²⁰ Z wyjątkiem dwóch ostatnich kompozycji, *bedhaya* oraz *serimpi*, opisane poniżej choreografie poznałam podczas rocznych studiów na Universitas Negeri w Surabaya.

przypadku na jednym z powyższych elementów, w mojej ocenie dominującym, czy też najklarowniej zrealizowanym (lecz w żadnym wypadku nie jedynym!), próbując prześledzić linię dramaturgiczną w każdym z wymiarów z osobna. *Tari merak* posłuży jako przykład podporządkowania choreografii precyzyjnie ułożonym strukturom rytmicznym, *tari sari kusumo* – kompozycji opartej na symetrii w wymiarze przestrzennym, *tari Solo Gunungsari* pozwala prześledzić sposób budowania roli w tańcu indywidualnym, natomiast *Retna tinanding* – budowania relacji dwóch postaci i prowadzenia narracji; wreszcie *bedhaya* i *serimpi* zostaną omówione jako kompozycje odgrywające istotną rolę w wymiarze pozaestetycznym, gdyż ich symbolika wkracza w kontekst filozoficzno-mistyczny.

Tari merak Surakarta jest tańcem stylu *putri*, skomponowanym na potrzeby kształcenia akademickiego, by studenci równocześnie wypracowali podstawowy warsztat techniczny i nauczyli się słyszeć i precyzyjnie realizować niełatwy rytm tradycyjnej muzyki jawajskiej. Podstawowe kroki, które występują w utrwalonych tradycją choreografiach, ułożone w mozaikę rytmiczną, tworzą taniec, będący jednocześnie zamkniętą kompozycją i niejako wstępem, pierwszym ogniwem większej całości – tradycyjnego repertuaru stylu Surakarty.

Misterna tkanka uderzeń i pauz ujęta jest w hieratyczny rytm *ladang*, liczony do trzydziestu dwóch, jednak początek i koniec utworu odznacza się wyraźnie przyspieszonym pulsem. Muzycznej klamrze odpowiada *sembah*, wykonany dwukrotnie, w końcowej części tańca *à rebours*, od pozycji stojącej, przez klęk *jengkeng* do *sila*. Między początkowym a końcowym *sembah* tancerka wykonuje serię pięciu *lumaksana*, przeplatanych różnymi elementami łączącymi tak, by każdy kolejny krok wraz z zamykającym go „refrenem” wypełniał jeden trzydziestodwubitowy takt. *Lumaksana* to krok zawsze liczony na osiem, należy zatem wykonać go tyle razy w całości lub przerwać w połowie taktu w ten sposób, by następujący po nim element łączący zakończył się wraz z frazą muzyczną, a kolejny *lumaksana* zaczął się od początku taktu. Kolejność elementów *tari merak* wygląda następująco (w nawiasie podaję, na ile uderzeń liczy się dany „refren”):

1. SEMBAH DUDUK
2. NGIGEL (8)
3. LUMAK SANA LEMBEAN KANAN

4. SIDHET (4)
5. LUMAK SANA NAYUNG
6. SABETAN (12)
7. LUMAKSANA KEPUTREN
8. KIPAT SRISEK (12)
9. LUMAK SANA RIDONG SAMPUR
10. OMBAK BANYU SRISIK (20)
11. LUMAK SANA UKEL KARNO
12. SIDHET (4)
13. SEMBAH DUDUK²¹.

Brzmienie *gamelanu* Surakarty jest charakterystyczne, odmienne od stylu Yogyakarta. Niezwykle gęsta tkanka dźwiękowa składa się z kilku planów: linia melodyczna metalofonów, śpiew wokalistki lub wokalistów, samodzielny *rebab*, gongi punktujące poszczególne części taktu oraz bęben *kendang*, wyraźnie zawsze obecny, nie wybija się jednak nad pozostałe instrumenty, synkopami dynamizując jednostajny bit. Każdy takt stanowi swoistą całość, złożoną z czterech mniejszych, ośmiobitowych części, które różnią się między sobą nieznacznie, czasem jednym uderzeniem *kempula* lub właśnie brakiem tego dźwięku. Na tle hipnotyzującej jednostajności instrumentarium głos wokalistki zdaje się istnieć niezależnie, nieco obok nieprzerwanego strumienia dźwięków. Dla tancerza najistotniejsze są gongi i *kendang*, zróżnicowane wewnątrz każdego taktu, wyraźnie zaznaczające kolejne elementy jego struktury.

Tari merak zbudowany jest na zasadzie powtórzeń, składa się z różnych wariantów kroku tego samego typu (*lumaksana*). Brak w nim narracji, charakterystyki postaci, które stanowią nieodłączny element tańców wywodzących się ze spektakli *wayang wong* czy *sendratari*. Kompozycja ruchowo-przestrzenna tańca konsekwentnie oddaje powtarzalność struktury muzycznej. Jednak w warstwie tempo-rytmicznej następuje pewien rozwój dramatyczny. Wyraźne zwolnienie pod koniec pierwszej

²¹ Część wymienionych elementów została dokładnie opisana w poprzednim rozdziale. Ponieważ *tari merak* jest tańcem ćwiczebnym, nie wymaga przestrzegania podanej kolejności kroków. By pomóc studentom zrozumieć strukturę rytmiczną utworu, moja nauczycielka Bu Are podczas tańca sygnalizowała kołatką zmianę elementu *lumaksana* na kolejny krok przejściowy. Musieliśmy wiedzieć sami, w której części taktu następuje zmiana i jaki element będzie odpowiedni, by zakończył się dokładnie z uderzeniem gongu.

frazy, następnie przyspieszenie podczas *lumaksana ukel karno* i wreszcie znów zwolnienie do całkowitego wyciszenia pod koniec utworu. Muzyka przyspiesza znacznie, bębny nerwowo podbijają rytm wtedy, gdy tancerka, wykonawszy *srisik* po okręgu, podejmuje krok najbardziej statyczny, w którym ruch ogranicza się do powolnej, płynnej pracy rąk, by następnie zejść do statycznej pozycji *sila*. Muzyka zdaje się pozostawać we władzy tancerki, która konsekwentnie zmniejszając zakres ruchu, wyciszając dotychczas przestrzenny taniec, zdaje się doprowadzać także instrumenty do stopniowego zwolnienia i wreszcie zastygnięcia wraz z wybrzmieniem ostatniego gongu.

Kolejny taniec, *sari kusumo*, jest grupowym tańcem kobiecym, do dziś tańczonym w *kratonie* Yogyakarty. Pojawiają się w nim elementy sytuacji, gesty o silnie stylizowanej jakości mimetycznej, przede wszystkim jednak tancerki *sari kusumo* poprzez serię kroków, nanizanych na płynną linię melodii, przekazać mają to, co Indonezyjczycy nazywają *rasa*²², swoistą estetykę tańca Yogyakarty, właściwą dla niego aurę kobiecości. Czystość linii ciała, oszczędna ekspresja, wewnętrzne napięcie i pełna samokontrola przy zachowaniu niezwyklej płynności i miękkości ruchu daje wrażenie zarazem siły i subtelności. Precyzji póż odpowiadają proste i symetryczne kształty rysunków przestrzennych. Tancerki tworzą w przestrzeni rzędy, półokręgi i diagonale układane za każdym razem na nowo, bez zakłócania podstawowej, prostej kompozycji indywidualnej²³.

Taniec poprzedza uwertura, podczas której tancerki wchodzi w przestrzeń i siadają w pozycji *sila*. Rytmicznie swobodny wstęp zamiera, by po kilku solowych dźwiękach *rebabu* uderzenie wielkiego gongu rozpoczęło

²² Kategoria *rasa*, zaczerpnięta z estetyki indyjskiej, w tradycji tańca jawajskiego wiąże się z uczuciem, ładunkiem emocjonalnym tańca, ujętym w ramy czterech wyznaczników *joged Mataram*, a także ze specyficznie jawajskim pojęciem *wirasa*, określającym kierunek, znaczenie tańca, zarówno w sensie narracyjnym, jak filozoficzno-mistycznym. Termin *rasa* odnosi się zatem zarówno do estetycznego, jak i do duchowego aspektu tańca jawajskiego.

²³ Tzw. *Pola lantai*, układ tancerek w przestrzeni scenicznej, jest w przypadku tańców zbiorowych bez warstwy narracyjnej ustalany każdorazowo przez prowadzącego grupę nauczyciela czy reżysera widowiska, w zależności od liczby występujących, rozmiarów sceny etc. Każda z tańczących wykonuje indywidualnie ten sam schemat kompozycyjny, nie wchodząc w dialog z innymi.

właściwą, zdyscyplinowaną rytmicznie część utworu, prowadzoną wokalnie przez solowy głos kobiecy. W powolnym, sennym rytmie tancerki podnoszą i opuszczają złożone dłonie, wykonując *sembah*, przechodzą do klęku i wreszcie płynnie wstają, by pozostając wciąż w jednym miejscu, rozpocząć subtelny taniec.

Delikatne falowanie tułowia, kształty ósemek malowane w przestrzemi dłońmi, głową i stopami rozwijają się w ruch po prostych i po okręgu. Każdy krok wykonywany jest symetrycznie w dwie strony, by w finale wrócić do punktu wyjścia. Finezyjna praca rąk i głowy zmienia się w asymetryczną pozę podczas podejmowanego przez tancerkę kroku w bok. Jedna ręka zastyga wyprostowana w łokciu w dół po skosie w kierunku ruchu, druga zgięta i wyciągnięta przed siebie z *sampurem* nawiniętym między palcami. Tylko głowa nieznacznie akcentuje każdy krok. Tancerka zawraca, dwukrotnie powtarzając ruch w obie strony, jednak za drugim razem dwa razy szybciej; krótkimi ruchami stóp i głowy oddaje zagęszczony, wyklaskiwany przez muzyków rytm. Zachowując szybsze tempo, podchodzi ku widzowi i cofa się, z *sampurem* nawiniętym na obie dłonie. Chód płynnie przechodzi w *srisik*, którym tancerka tańczy po okręgu, najpierw w jedną, potem w drugą stronę, by znów wrócić do ruchu w płaszczyźnie bocznej, tym razem płynnie przesuwając się bez odrywania stóp od ziemi. Kołysząc się z jednej strony na drugą, zbliża dłonie do czoła w geście imitującym poprawianie włosów, malowanie brwi, przeglądanie się w zwierciadle²⁴. Po dwukrotnym przesunięciu w obie strony tancerka znów zastyga w miejscu. Powoli unosi koniec *sampura*, schodzi na lekkie *plié* i nagłym szybkim ruchem jednocześnie strzepuje *sampur* za siebie i odrywa prawą stopę od ziemi, by powoli przenieść ciężar ciała na prawą stronę, a następnie równie gwałtownie poderwać lewą stopę i dłoń. Krótkie impulsy nadają tej majestatycznej figurze pewne napięcie i stanowią naśladowanie orła zastygłego w czujnym bezruchu. Taniec zamyka zejście do *jengkeng* i *sembah* o odwróconej względem układu początkowego kolejności gestów.

Rysunki *sari kusumo* opierają się na dwóch prostopadłych osiach i okręgu o środku umiejscowionym w punkcie ich przecięcia. Początko-

²⁴ Te swoiście pantomimiczne elementy pojawiają się zarówno w tańcach kobiecych, jak męskich, zwykle zgrupowane w serię w drugiej części utworu: przypisany im jest też stały motyw rytmiczny.

wy i końcowy *sembah* tancerka wykonuje w tym samym punkcie sceny. Przechodząc kolejno od siadu, przez figury wykonywane bez przemieszczenia się, ruch po prostej, po okręgu, znów po prostej i statycznie w jednym miejscu, choreografia zmierza z powrotem do zakorzenienia ciała tancerki w niskiej, zamkniętej pozie *sila*. Kiedy wybrzmi gong kończący taniec, wraca motyw wokalny z uwertury. Ów swoiście palindromiczny układ sugeruje możliwość prześledzenia procesu, zachodzącego w tańczących i odbiorcach; możliwość zweryfikowania, co i jak zmienia się po przejściu tańcem drogi tam i z powrotem, od bezruchu sprzed pierwszego ukłonu do ponownego zastygnięcia po ostatnim.

Jako przykład tańca solowego posłuży mi taniec Gunungsariego – drugoplanowego bohatera jawajskiego cyklu opowieści o księciu Panji i jego ukochanej, księżniczce o imieniu Candrakirana. Gunungsari to przyjaciel księcia, który dzielnie pomaga mu w poszukiwaniach ukochanej, porwanej w dniu wesela. W typologii charakterów *wayang* Panji stanowi przykład bohatera *alus*, szlachetnego, o smukłym nosie i wąskich ustach. Gunungsari to natomiast postać szlachetna, jednak w typie łączącym pewne cechy *alus* i *gagah*²⁵. *Tari Solo Gunungsari* wykonywany jest bez maski, w stylu *alus*, przełamanym lekko w stronę *gagah* przez nieco szerszą drugą pozycję nóg, niższe *plié*, wyraziste zatrzymania ruchów głowy. W solowym tańcu Gunungsari prezentuje swoją siłę, waleczność i męskość. Balansowanie na granicy dwóch stylów nie tylko daje ciekawy efekt sceniczny, ale także odzwierciedla złożony charakter postaci.

Wraz z dynamicznym początkiem utworu, w wyraźnie akcentowanym rytmie *lancaran*, Gunungsari pojawia się z prawej strony sceny, płasko przesuwając stopy po ziemi. Zastyga na chwilę z dłońmi w geście *ukel karno*, jakby poprawiał rozwiane wiatrem włosy. Następnie okrąża przestrzeń sceniczną krokiem *srisik*, zatrzymując się w narożnikach i wypatrując czegoś spod uniesionej do czoła dłoni. Od pierwszej chwili dominuje, czujnie i władczo zagarnia dla siebie całą przestrzeń, podchodzi i cofa się, by podejść z drugiej strony. Wreszcie *sabetanem* zatrzymuje się na środku sceny, narzuca *sampur* na ramię niczym szarfę i wolnym, falującym ruchem kołysze się z nogi na nogę. Wtargnąwszy na scenę

²⁵ We wschodniojawajskich spektaklach *wayang topeng* maska tego bohatera ma długi i smukły nos oraz zawsze lekko rozchylone usta, by było widać jeden rząd zębów.

jak wojownik, Gunungsari zaczyna prezentować swoją urodę, pudruje twarz, poprawia włosy. Zmianę sytuacji podkreśla przejście do *keta-wan* – rytmu, w którym *gong agung* akcentuje co szesnaste uderzenie. W płynny, delikatny ruch wkradają się nagle, krótkie impulsy. Tancerz odrywa stopę od ziemi, by na dłuższą chwilę zastygnać na jednej nodze, to znów szybko zmienia układ rąk, by po chwili pauzy podjąć powolny, pełen namaszczenia ruch.

Po trzech taktach tempo znów wzrasta. Gunungsari ożywia się, przemierza przestrzeń sceniczną, na przemian to czujny i uważny, to znów skupiony na sobie. Majestatyczny krok *lumaksana*, którym powoli podchodzi na przód sceny, zbudowany jest na precyzyjnej koordynacji prawej i lewej strony ciała. Prawa ręka zgina się i prostuje w przód w ścisłej koordynacji z krokiem wykonywanym lewą nogą. Środek ciężkości przesuwa się płasko, niemal niezauważalnie. Krok ten, zgeometryzowany w rysunkach linii ciała i zarazem misternie ornamentalny w charakterze ruchu, wydobywa kolejny rys charakteru Gunungsariego: spokój, opanowanie, ale też poczucie godności i świadomość siły, która nie potrzebuje gwałtownych gestów, lecz ujawnia się w oszczędnym i kontrolowanym ruchu, pełnym wewnętrznego napięcia i skupienia.

W choreografii tańca Gunungsariego przeplatają się elementy przestrzenne i statyczne, zorientowane w stronę widowni (z wyjątkiem wejścia i zejścia – elementów tańczonych na osi równoległej do widzów); towarzyszy im śpiew wokalistów. Krok *srisik*, którym bohater okrąża przestrzeń, by wrócić do centralnego punktu sceny, zapowiada kilka uderzeń bębna, wybijającego następnie szybki rytm drobnych kroków. Regularny ósemkowy rytm zagęszcza się i dynamizuje dzięki wybijałym synkopom; ruch tancerza często odrywa się od głównego nurtu linii melodycznej i wraz z bębniem pulsuje w przesunięciu o pół wartości. Wyrazistość akcentów muzycznych oraz zróżnicowanie tempa-rytmiczne korespondują z mocnym charakterem przedstawianej postaci i różnorodnością wykorzystywanych środków prowadzenia linii narracyjnej, z całościową dramaturgią kompozycji.

W końcowej części tańca pojawiają się elementy „pantomimiczne”. Gunungsari, przesuając płasko stopy tak, by obracać się wokół własnej osi, zbliża lewą dłoń do twarzy, jakby chciał przejrzeć się w lusterku, po czym gestem *ukel karno* poprawia fryzurę. Wreszcie, kołyszając się to na prawą, to na lewą nogę, wielokrotnie powtarza gest poprawiania włosów,

z lewą dłonią uniesioną płasko do czoła, a następnie delikatnie chwytając oba końce *sampura* i zastyga na chwilę z jedną ręką wyciągniętą przed siebie, a drugą w bok, krótkimi ruchami głowy akcentując rytm. Otwarte ramiona być może czekają, by przytulić kogoś, kto w wyobraźni bohatera powinien się lada chwila pojawić.

Gunungsari odchodzi, płaskim ruchem przesuwając się, aż zniknie ze sceny, z przeciwnej strony niż zjawił się na początku, z towarzyszeniem tego samego przyspieszonego rytmu. Widzom zostaje wrażenie, że na scenie zaistniał tylko fragment, że jego taniec ma jakieś „przed” i „po”, a Gunungsari, przyłapany na chwilę, wymyka się, by kontynuować swoją wędrówkę.

Inny typ jawajskiej dramaturgii tanecznej reprezentuje *beksan*²⁶ *Retna tinanding*. To taniec-pojedynek między Srikandhi a Larasati, rywalizacja w sporze o Arjunę. Jego żoną ma zostać ta, której strzała pierwsza dosięgnie ścięganego jelonka. Larasati chybia i Srikandhi wygrywa turniej. Jednak rozgoryczona Larasati, nie godząc się z porażką, rzuca kolejne wyzwanie. Przegrywa i tym razem, a cios zadany przez Srikandhi jest śmiertelny. Długi, trwający niemal piętnaście minut taniec zamyka w kłamrę dwóch *sembah* opowieść o polowaniu i walce, w której jedna z bohaterek traci życie.

Tancerki wchodzi na scenę równocześnie, obok siebie, drobnymi krokami *srisik*, z towarzyszeniem wyrazistego rytmu *ketawan*. Długa tkanina zakrywa ich stopy, zdają się płynąć, z jednym końcem *sampura* uniesionym na wysokości twarzy i łukiem trzymanym w wyprostowanej w dół ręce. W połowie głębokości sceny *srisik* przechodzi w wolny krok na niskim *plié*, z płynnym ósemkowym ruchem głowy. Wraz ze znacznym zwolnieniem tempa i zmianą rytmu na *ladang* tancerki równocześnie przyklękają, wykonują długi ornamentalny *sembah*. Kolejne przejście *srisik*, tańczone po okręgu, kończą, stając naprzeciw siebie, na osi prostopadłej do widowni. Bohaterki, dotychczas poniekąd tożsame, zaczynają istnieć osobno w tym momencie podjętej konfrontacji. Zbliżają się do siebie, równocześnie sięgając do kołczanów po strzały. Wolny ruch nie ma końca, przesypuje się płynnie jak czas, budując niezwykle silne napięcie między walczącymi. Dyskretnie pogłębiane *plié*, falowanie

²⁶ *Beksan* – gatunek tańca jawajskiego, wykonywanego przez dwóch tancerzy lub dwie tancerki, który opowiada o walce między dwiema wrogimi postaciami.

ramion, finezyjny ruch dłoni i głowy, nieruchome, utkwione w przeciwniczkę spojrzenia, tworzą wrażenie czujności, gotowości do skoku, powolnego napinania cięciwy. Ze strzałami w dłoniach okrążają się i nakładając strzałę na łuk, stają w pewnej odległości od siebie na brzegu sceny.

Scena polowania zbudowana jest z dwukrotnie powtórzonej sekwencji, w której każda z bohaterek oddaje strzał. Równoległość ich tańca po raz pierwszy zostaje zawieszona: kiedy jedna gotuje się do strzału, druga ją obserwuje, wykonując nieco inną choreografię. Następnie role odwracają się i cała sekwencja zostaje powtórzona z drobnym przemieszczeniem w przestrzeni. Scena jest niemal zupełnie statyczna, składa się z drobnych przesunięć ciężaru ciała w bok lub w tył, ze wzrokiem utkwionym w wypatrzonej w dali cel. Po celnym strzale Srikandhi Larasati staje przy niej w niskim *plié*, z pochyloną głową, trzymając łuk na wysokości twarzy, jakby chciała się nim zasłonić. Nieznaczne przesunięcie żeber w bok i z powrotem, ruch powtarzający się już w scenie polowania, tym razem symbolizuje wstrząsający pierśią szloch pokonanej, której rozpacz za chwilę przerodzi się w złość i pragnienie zemsty.

Krokiem *srisik* bohaterki stają naprzeciw siebie, by zmierzyć się w bezpośredniej walce. Długo krążą wokół siebie, nie spuszczać z siebie wzroku. Powtarzają sekwencję z początku tańca, tym razem jednak sięgają nie po strzały, a po *kris*, tradycyjny jawański sztylet. Stają bokiem do siebie – Larasati plecami, Srikandhi twarzą do widowni, niemal dotykając się ramionami – i rozpoczynają ostateczny pojedynek. Płasko przesuwają się w bok, nie odrywając stóp od ziemi i kołyszą się z nogi na nogę w synchronizowanym tańcu-walce, aż jedna z nich wymierzy *krisem* cios. Wtedy przesuwają się w drugą stronę. Za czwartym powtórzeniem Srikandhi uderza celnie. Raniona Larasati i zwycięska Srikandhi odsuwają się od siebie i powoli chowają sztylety. Pojedynek zakończony, bohaterki znów podejmują równoległy taniec, jednocześnie przyklękają, by wykonać końcowy *sembah*. Tempo muzyczne wzrasta i tancerki wychodzą, domykając klamrę kompozycji wykonaniem *à rebours* początkowej sekwencji tańca.

W strukturze dramaturgicznej tańca wyraźnie dostrzec można cztery etapy: 1) początek, wejście i swoista „ekspozycja”; 2) polowanie, walka pośrednia; 3) pojedynek, walka bezpośrednia; 4) zakończenie i zejście. Napięcie dramatyczne powstaje dzięki pęknięciom w konsekwentnie

utrzymywanej symultaniczności. Nieliczne momenty jej przełamania budują sytuację, posuwają akcję, wpływają na relacje między bohaterkami. Kompozycja przestrzenna z początku opiera się na liniach równoległych. W scenie pierwszej konfrontacji wciąż dominuje układ, w którym tancerki stoją obok siebie, kierując spojrzenia ku wspólnemu celowi, choć pojawiają się momenty ruchu po okręgu, ustawienia naprzeciw siebie. Jednak dopiero scena pojedynku całkowicie zmienia układ przestrzeny choreografii, każąc tancerkom krążyć wokół wspólnej osi na środku sceny, od wielkiego do ciasnego okręgu, od kontaktu wzrokowego do zasięgu wyciągniętej ręki ze sztyletem, od wolnego czujnego stąpania do szybkiego drobnego kroku poprzedzającego cios. Dopiero w zakończeniu, gdy muzyka znów przyspiesza, powracając do pierwszego rytmu *ketawan*, obie tancerki stają obok siebie, twarzami do widowni, by zejść ze sceny płynnym krokiem *srisik*.

Retna tinanding to z kolei taniec przedstawiający epizod *Mahabharaty*, niewielki fragment wielkiej historii. Jednocześnie fragment ów, ujęty w ścisłe ramy kompozycyjne, w muzyczną strukturę *gending bek-san*, staje się niezależną całością. Fragment fabuły to poniekąd pretekst dla zbudowania ruchowej partytury o niezwyklej logice, konsekwencji i wyrafinowanej estetyce ruchu. Powstał taniec, w którym nośnikami napięcia dramatycznego jest jednocześnie przedstawiana historia, układ przestrzenny choreografii oraz dynamika muzycznej struktury, ukierunkowane równolegle w stronę widowni, a zarazem zogniskowane wokół wspólnej osi i pozostające w nieustannym dialogu.

Wyjątkowe miejsce w tradycji klasycznego tańca Jawy Środkowej zajmują kompozycje *bedhaya* i *serimpi*. Uważane za *pusaka*, święte dziedzictwo po wielkim sułtanie Agungu (1613-1645), są do dziś traktowane jako tańce o funkcji przede wszystkim sakralnej. Wykonuje się je wyłącznie podczas uroczystości najistotniejszych dla życia w pałacu. Jako najstarsze zachowane choreografie nie tylko stanowią one ogniwo łączące czas obecny z przeszłością historyczną, a nawet mityczną²⁷, są także nośnikiem mistycznej symboliki i, podobnie jak każdy element kultury pałacowej, odzwierciedlają strukturę i zasady rządzące uniwersum.

²⁷ Pierwotna wersja *bedhaya*, nazywana *ketawang*, opowiada o spotkaniu Sułtana Mataram z mityczną Królową Morza Południowego.

Bedhaya sanga to kompozycja najstarsza i uważana za najświętszą. Wykonuje ją dziewięć tancerek, co stanowi analogię do dziewięciu kierunków w przestrzeni, dziewięciu otworów w ludzkim ciele i w budowlu pałacu (który także ma dziewięć bram). Ponadto układ tańczących wiąże się z częściami ludzkiego ciała, o czym świadczą imiona kolejnych „postaci”: *endhel* (serce), *batak* (umysł lub dusza), *jangga* (szyja), *apit ngajéng* (prawe ramię), *apit wingking* (lewe ramię), *dhadha* (klatka piersiowa), *endhel wédalan ngajéng* (prawa noga), *endhel wédalan wingking* (lewa noga) i *buntil* (narząd płciowy)²⁸. „Założenia estetyczne wiążą się z pozawerbalną, ezoteryczną koncepcją piękna i siły, wykonywanie *bedhaya* uważa się za rodzaj jogi lub medytacji”²⁹. Kulminacyjny moment choreografii to pojedynek między głównymi postaciami: sercem i duszą. Walka między *lair* i *batin*, cielesnym a duchowym wymiarem ludzkiej natury, toczy się bezustannie, jednak żadna ze stron nie może wyjść z niej zwycięsko. „Ludzkie pragnienia muszą być w równowadze z ludzkim umysłem, inaczej zakłócenie porządku wpłynie na Makrokosmos”³⁰.

Taniec *bedhaya* był i nadal jest wykonywany tylko podczas takich uroczystości, jak urodziny sułtana, obrzęd obrzezania jego synów czy przybycie wyjątkowo ważnych gości. W pałacu sułtana Yogyakarty miejscem zastrzeżonym dla tak ważnych ceremonii jest wielkie *pendopo* (centralnie położony rodzaj dziedzińca na podwyższeniu, bez ścian, zadaszony, o pięknie rzeźbionym i malowanym suficie), nazywane Złotym Dziedzińcem. Towarzysząca tancerkom muzyka *gamelanu* utrzymana jest w wyjątkowo wolnym rytmie. Podczas muzycznej uwertury wchodzi ona w procesji na teren *pendopo* i ustawiają się przodem do siedzącego w tej samej przestrzeni sułtana.

Praca stóp jest stosunkowo prosta, jednak ustawienie tancerek zmienia się niemal niedostrzegalnie, tworząc (...) coraz bardziej złożone kombinacje, niczym figury na szachownicy. Czasem tancerki schodzą w dół na *plié* płynnym, niezakłóconym ruchem, to znów wykonują nagłe, asymetryczne, głębokie ugięcie kolan. W punkcie kulminacyjnym dwie główne tancerki delikatnie odsuwają się od pozostałych i rozpoczynają silnie stylizowa-

²⁸ Zob. R. M. Soedarsono, *Dances in Indonesia*, Gunung Agung 1974, s. 80.

²⁹ Jukka O. Miettinen, *Classical dance and theatre in South-East Asia*, Oxford University Press 1992, s. 90.

³⁰ R. M. Soedarsono, *op. cit.*, s. 81.

ny pojedynek na sztylety – krysy o falistych brzegach, po którym tancerki opuszczają scenę w procesyjnym układzie, podobnym do ich wcześniejszego wejścia³¹.

Serimpi to taniec wykonywany przez cztery tancerki. Na dworze Mangkunegara w Surakarcie tańczyły go córki sułtana. Cztery wykonawczynie symbolizują cztery punkty kardynalne oraz żywioły: *grama* (ogień), *angin* (powietrze), *toya* (woda), *bumi* (ziemia)³².

Muzyka jest wolna, poważna, gamelan gra w tonacji slendro [skala pięciotonowa, o raczej hieratycznym, molowym brzmieniu, w odróżnieniu od siedmiononowej skali pelog – A. O.]; wersety z romansu o Panji, opisujące szaty i piękność żon i konkubin tego bohatera, śpiewane są jako preludium i podczas trwania tańca³³.

Jednocześnie taniec zakomponowany jest jako pojedynek dwóch postaci (dwie pary tancerek symultanicznie tańczą tę samą choreografię), znów symbolicznie – pojedynek Dobra i Zła, ludzkiego umysłu i pragnień.

Bedhaya i *serimpi* to tańce, które wpisują się w dramaturgię jawańskiej koncepcji struktury uniwersum. Jako *pusaka*, odziedziczone po dawnych władcach, podtrzymują ciągłość tradycji, zarówno estetycznej, jak intelektualnej, filozoficznej. Każdorazowe ich wykonanie – tylko podczas ważnych ceremonii, tylko w wyznaczonym miejscu – dramatyzuje przestrzeń i czas, w strumieniu zdarzeń zaznacza momenty przełomu, punkty przecięcia osi horyzontalnej ludzkiego świata z wertykalną, sięgającą w wymiar boski. Podobnie jak hierarchia państwowa, jak architektura jej centralnego punktu – *kratonu* – *bedhaya* i *serimpi* można postrzegać jako mniejsze jednostki wielkiej mandali jawańskiego wszechświata, części, które mieszczą w sobie całość. Są zarazem samoistne w swej precyzyjnej, domkniętej konstrukcji i przeglądają się w każdym kolejnym wymiarze ludzkiej działalności i pozaludzkiego świata.

³¹ Jukka O. Miettinen, *op. cit.*, s. 89.

³² Zob. R. M. Soedarsono, *op. cit.*, s. 82.

³³ Thomas Stanford Raffles, *The History of Java*, Oxford University Press 1989, s. 341.

Poziom spektaklu – teatru – kultury

Ramayana i *Mahabharata* – dwa wielkie indyjskie eposy – wchłonęła indonezyjska tradycja literacka i od ponad tysiąca lat stanowią one, obok *kekawin* – tekstów poetyckich pisanych w starojawajskim języku kawi – podstawowe źródło wątków wykorzystywanych jako kanwa spektakli teatralnych i tanecznych. Indonezyjskie przekłady tych tekstów są dość swobodne, ponadto autorzy, inspirowani wielowątkową tkanką narracyjną, w której świat ludzki bezustannie spotyka się z nadprzyrodzonym, wzbogacali pierwotną opowieść o liczne nowe epizody, inscenizowane w rozmaitych formach *wayangu*.

Poza wymiarem czysto fabularnym indyjskie eposy zamykają w sobie bogactwo myśli religijno-filozoficznej, stanowią wykładnię wartości etyczno-moralnych, dla których poziomy narracyjny ma być pretekstem i ilustracją. Wpisane w jawajski kontekst kulturowy stały się niezbędnym elementem rodzimej mitologii³⁴. „W mitologii jawajskiej wywiedzionej z indyjskich eposów, *Ramayany* oraz *Mahabharaty*, życie postrzegane jest jako walka między anarchią a porządkiem”³⁵. Jawajska dualistyczna koncepcja struktury wszechświata znajduje odzwierciedlenie w tekstach eposów, w których walczący ze sobą bohaterowie symbolizują siły Dobra i Zła, a toczone przez nich bitwy są odbiciem wielkiej, nigdy nierozstrzygniętej wojny, która trwa od początku świata. Dramat zamknięty w strukturę narracji stanowi symboliczne przedstawienie dramatu kosmicznego i każdy spektakl pozwala ludziom przyczynić się do zachowania równowagi w ludzkim i pozaludzkim świecie.

Gatunek *sendratari*, łączący *seni drama* i *tari*, sztukę dramatu i tańca, powstał w latach sześćdziesiątych XX wieku jako nowa, bardziej widowiskowa forma *wayang wong*, inscenizowana na otwartej scenie przy głównym kompleksie świątynnym w Prambanan. Istnieją dwie jego formy: obszerniejsza, podzielona na cztery wieczory, które wypełniają kolejne epizody *Ramayany*, oraz skrócona, zamykająca całość eposu w formie przedstawienia trwającego około dwóch godzin. Choreografia wykorzystuje technikę klasycznego tańca jawajskiego stylu Surakarty,

³⁴ *Ramayana* i *Mahabharata* nazywa się często Biblią Jawy, bohaterów obu eposów Indonezyjczycy uważają za swych mitycznych przodków.

³⁵ Niels Mulder, *op. cit.*, s. 32.

a wykonuje się ją z towarzyszeniem orkiestry *gamelanu* i wokalistów. Wspólna wszystkim gatunkom *wayangu* charakteryzacja, nawiązująca do stylu malarstwa i rzeźby, czyni z tancerzy nie tyle odtwórców, co odbicia, cienie mitycznych bohaterów. Z jednej strony odbiera ona ludziom ich cielesność, z drugiej pozwala tym wyraziściej zaistnieć efemerycznym postaciom, powoływanym do istnienia tylko na czas spektaklu.

Opowieść, niezwykle obszerna i wielowątkowa, z konieczności sprowadzona została do szeregu kluczowych scen i koncentruje się na wątku porwania Shinty³⁶ i jej odzyskania – od zwycięstwa Ramy w turnieju, do ponownego złączenia małżonków po wygranej wojnie z demonem Rahwaną. Zakłócony w pierwszej części spektaklu porządek świata zostaje stopniowo przywrócony na drodze kolejnych bitew, pojedynków i interwencji nadprzyrodzonych sił, uosabianych przez mitycznego ptaka Jatayu i białą małpę Hanumana. Sceny zbiorowe i kameralne się przeplatają, zaś ciągle zagęszczanie i przyspieszanie akcji buduje napięcie, które rozładowuje się wreszcie w ostatniej wielkiej bitwie i wieńczącym ją pojedynku Ramy z Rahwaną. Jednak pokonanie demona nie wystarczy do odzyskania zachwianej równowagi. Dopiero próba ognia, w której Shinta udowadnia swą wierność mężowi, przywraca harmonię i spokój. Odwiecznie powtarzany cykl – ładu zakłóconego i odzyskanego, przejścia od anarchii do porządku – zostaje domknięty.

W spektaklu *sendratari* treść *Ramayany* zostaje przekazana językiem tańca, w którym czystość komunikatu osiąga się poprzez uproszczenie, skróty i umowność. Jednocześnie jednak niewerbalny język obrazów buduje szeroką przestrzeń metafory i pozaintelektualnego odbioru, pozwala tej mitycznej opowieści zaistnieć jako zarazem zrozumiała i nieuchwytna. Tancerze przyjmują na siebie role ludzi, demonów, zwierząt i żywiołów, przenoszą akcję z miejsca na miejsce, niemal nie posiłkując się scenografią, wyrażają emocje i wzajemne relacje przy bardzo oszczędnej ekspresji mimicznej. Przekazują mityczną opowieść, używając czytelnych znaków, które nie tracą charakteru wieloznacznych symboli. Na styku sztuki literackiej, tanecznej i muzycznej powstaje struktura gęsta i nośna, przejrzysta i konsekwentna.

Umieszczona w tylnej części sceny orkiestra *gamelanu* tworzy spektakl na równi z tancerzami, prowadzi ich ruch w muzycznej przestrzeni.

³⁶ W indyjskim oryginale: Sita.

Każda scena zaczyna się i kończy przyspieszeniem oraz głośniejszą partią muzyczną, dzięki czemu zmiany miejsc akcji i przejścia między wątkami nabierają większego tempa. Chóralne i solowe wejścia wokalistów przeplatają się z częściami wyłącznie instrumentalnymi, ilustracyjnie oddając atmosferę kolejnych scen. Z kolei motywy przypisane scenom o tym samym stopniu napięcia się powtarzają, porządkując strukturę spektaklu (motyw towarzyszący Ramie stającemu do walki z rozmaitymi przeciwnikami pojawia się najpierw w scenie wojny w królestwie małp, a następnie podczas wielkiej wojny z armią Rahwany). W momentach walk, przyspieszonych wejść czy zejść bębni i kołatki precyzyjnie akcentują kroki i szybkie gesty tancerzy, a ich głucho, krótkie dźwięki wyraźnie odcinają się od tła gęstej tkanki metalicznych, rezonujących brzmień pozostałych instrumentów *gamelanu*.

Technika tańca umożliwia precyzyjną i czytelną dla widzów charakterystykę postaci nie tylko z pomocą kostiumu i charakteryzacji, ale także rodzaju i zakresu ruchu. Style *putni*, *alus* i *gagah*, prezentowane w tańcach solowych, dopiero w pełnowymiarowym spektaklu spełniają swą rzeczywistą funkcję różnicowania postaci pod względem charakteru. To zaś sprawia, że poszczególne kroki i gesty niosą określone znaczenia w nurcie przedstawianych zachowań i zdarzeń.

W spektaklu *Ramayana Ballet* w stylu *putri* są dwie role kobiece, Shinty i Trijaty, siostrzenicy Rahwany. Bohaterami *alus* są Rama i jego brat Leksmana, typ *gagah* reprezentuje król Prabu Janaka, ojciec Shinty, przeciwnicy Ramy w turnieju oraz Rahwana i jego poddani, demony zwane *raksasa*. Świat zwierząt, do którego należy ptak Jatayu, złoty jelonek Kijang Kencana oraz Hanuman i królestwo małp przedstawia się przy pomocy środków wyrazu, wykraczających poza skodyfikowaną gramatykę tańca klasycznego (pantomima, akrobacje, nawiązania do balijskiego stylu tańca *leggong*). W złożonej strukturze spektaklu rozmaite typy wzajemnie się naświetlają, zwłaszcza w scenach pojedynków, w których dochodzi do konfrontacji nie tylko sił, ale i środków ekspresji.

Królowna Shinta, mimo swej decydującej roli w dramacie, jest postacią najbardziej statyczną i najmniej samodzielnią, ustawianą zwykle w centralnym punkcie przestrzeni scenicznej i unieruchamianą, ograniczaną. Płynny kobiecy taniec z jednej strony urzeka delikatnością i subtelnością, z drugiej daje wrażenie pewnej słabości, bezwoli. Jednak w ostatniej scenie spektaklu, gdy Shinta odważnie staje w ogniu, by

udowodnić swą niewinność, jej prosta, nieruchoma sylwetka staje się wyrazem siły i zdecydowania.

Wobec Ramy Shinta przybiera niską pozę *sembah*, w której skłania się przed nim jako oddana małżonka. W tańcu wykonanym we trójkę, z Ramą i Leksmaną przy wejściu do lasu Dandaka, Shinta, ciasno obejmowana przez Ramę, wykonuje te same gesty, daje się prowadzić, obracać i zatrzymywać, tworząc z nim jeden, przez niego nadany kształt. Otoczona przez Leksmaną magicznym kręgiem klęka i zastyga w bezruchu, nieświadoma dramatycznego tańca Rahwany, który bezskutecznie próbuje przełamać czar. Wreszcie porwana przez niego podąża posłusznie to za nim, to znów za próbującym oswobodzić ją Jatayu. Dopiero w ogrodzie Argasoka, zmuszona stawić czoło Rahwanie, zdobywa się na jeden gest odtrącenia natarczywego demona. Towarzysząca jej w tej scenie Trijata jest typem wojowniczką, która staje na drodze Rahwanie i broni przed nim Shintę. Tancerka wykorzystuje płynny ruch stylu *putri*, by zbliżyć się do Rahwany i uchwycić kraniec jego szaty, powstrzymując go przed osiągnięciem Shinty, lub by oszczędnym a celnym ruchem odeprzeć jego cios. W tej konfrontacji gwałtownego, zamaszystego stylu *gagah* z powściągliwością kobiecego tańca brutalna siła przegrywa ze sprytem i celnością, a styl *putri* pozwala przedstawić postać walczącą, a nie uległą.

Sceny bitew i pojedynków stanowią, podobnie jak w spektaklach teatru cieni, najbardziej dynamiczną część widowiska. Postaci okrążają się, zamieniają miejscami, wymieniają ciosy w perfekcyjnie dopracowanym tańcu. Tempo muzyki wyraźnie wzrasta, przyspieszony rytm wybijany jest znacznie głośniejsze na *saronach* – metalofonach różnej wielkości. Bębny i drewniana kołatka³⁷ dodatkowo zagęszczają nerwowy puls, precyzyjnie punktując każdy cios.

W konfrontacji lepiej dają się uchwycić różnice między stylami. Spokój i powściągliwość Ramy i Leksmany, ich wewnętrzna moc i siła charakteru zawsze zwyciężają nad niepohamowaną agresją demonów, których skoki, okrzyki i groźne potrząsanie grzywami wyglądają tym komiczniej w kontraście z niemal nieruchomymi, dumnymi sylwetkami bohaterów *alus*, że zawsze pozostają wobec nich bezradne. Efekt

³⁷ Używana także przez *dalanga*, animatora lalek w spektaklach *wayang kulit*.

pozornie paradoksalnego zwycięstwa, w teatrze cieni uzyskiwany dzięki zróżnicowaniu rozmiarów lalek (demony są zawsze zdecydowanie większe niż szlachetni rycerze, zdolni powalić giganta jednym ruchem smukłego ramienia), w dramacie tanecznym osiągany jest poprzez wyraźne zróżnicowanie środków ekspresji właściwych charakterom *alus* i *gagah*. Rama, szczupły, wyprostowany, o pochylonej lekko głowie, starannie u fryzowanych włosach i udrapowanej szacie, stanowi wyraźne przeciwieństwo Rahwany – masywnego, ciężkiego, z wielką grzywą wokół czerwonej twarzy, błyskającego kłami w złośliwym uśmiechu i wyciągającego nad głowę ręce zaciśnięte w pięści. W scenie pojedynku nadludzka siła Ramy, której dowiódł podczas turnieju, długo nie może złamać czaru, czyniącego Rahwanę odpornym na wszelkie ciosy. Dopiero jego wiedza, spryt i celność pozwalają pokonać demona. Znając jedyny czuły punkt na ciele Rahwany, Rama zabija go celnie pośląną strzałą.

Sceny konfrontacji dwóch postaci budują napięcie dramatyczne, stawiając naprzeciw siebie dwa odmienne charaktery, które podkreślając wzajemnie swoje różnice, stają się bardziej wyraziste, pełniejsze, dookreślają się nawzajem. Tymczasem siła scen zbiorowych polega na multiplikacji, spotęgowaniu wrażenia osiąganego przez dany styl w grupowym, symultanicznym wykonaniu tej samej choreografii. Zbiorowy taniec demonów czy małą buduje atmosferę towarzyszącą kolejnym scenom niczym swoista scenografia. Niezwykle piękna choreografia wykonana przez grupę tancerek przepasanych zielonymi *sampurami* przenosi akcję do ogrodu pełnego szumiących drzew. Delikatnie kołyszące się sylwetki tańczących, niemal niedostrzegalnie przesuwających się w przestrzeni, tworzą coraz nowe figury, półkola, szpalery, szachownice – gaje, alejki, wąskie dróżki, wypełnione bezustannym szumem wiatru w koronach drzew. W scenie budowania wielkiego mostu, po którym armia Ramy ma dostać się na wyspę Rahwany, tancerki ponownie przyjmują rolę żywiołu. Delikatnie poruszając przypiętymi na piersiach białymi szarfami, zmieniają się w rozkołysane morze.

Na ogromnej scenie nie brakuje także sekwencji widowiskowych, wykorzystujących rzeczywisty żywioł ognia i imponujące efekty świetlne. Próba spalenia Hanumana zmienia się najpierw w jego szalony taniec pośród ognisk, pełen skoków i fikołków ponad płomieniami, a następnie w rzeczywisty pożar królestwa Rahwany – wielkich strzech wzniesionych na tyłach sceny.

W ramach monumentalnego spektaklu przeplatają się wątki zjawiających się kolejno postaci, pojawiają się niewielkie, zamknięte epizody, które jednocześnie wpływają na rozwój głównej akcji i stanowią samodzielne całości (wątek Jatayu, konflikt Trijaty z Rahwaną, wojna Sugriwy z Subalim). Każda ze scen jako odrębna i samoistna całość ma własną konstrukcję dramatyczną, własną wewnętrzną kulminację, a równocześnie pełni określoną funkcję w nadrzędnej strukturze. Tempo narasta, wydarzenia stopniowo zagęszczają się aż do kulminacji w scenie wielkiej bitwy i swoście podwójnego finału, w którym najpierw Rama odzyskuje Shintę, udowadniając, że w walce jest niepokonany, a następnie Shinta odzyskuje Ramę, udowadniając, że pozostała mu wierna.

Strukturę spektaklu zamyka klamra dwóch obrazów scenicznych, zakomponowanych na wzór scen pałacowych w teatrze *wayang kulit*. Na schodach ustawionych w tyle sceny, między dwiema częściami orkiestry, zastygają Rama i jego ukochana. W dole, na scenie, gromadzi się dwór i poddani, w rozszerzającym się ku widowni szpalerze i niskim pokłonem *sembah*. Symetryczna, nieruchoma kompozycja postaci ustawionych profilem do widza przypomina płaskie cienie lalek na ekranie. Wywyższony władca stanowi oś symetrii nie tylko w tym obrazie, ale – symbolicznie – staje się osią całego królestwa, łącznikiem ze światem przodków i bóstw, gwarantem panującego ładu, który choć zakłócony został przez Rahwanę, znów powraca po zwycięskiej bitwie. W ten sposób domyka się cykl bezustannej walki sił Dobra i Zła, cykl powtarzający się wciąż od nowa w płaszczyźnie makrokosmicznej i w przestrzeni działań człowieka.

Spektakl *Ramayana Ballet* opowiada historię, która jest źródłem rodzimej mitologii i odegrała znaczącą rolę w budowaniu jawańskiego modelu widzenia świata. Jednocześnie spektakl, stworzony współcześnie w oparciu o technikę tańca klasycznego i wpisujący się w nurt jawańskiej tradycji teatralnej, stanowi owoc wielowiekowego procesu przepisywania owego swoście jawańskiego modelu na poszczególne zjawiska artystyczne. W przestrzeni widowiska zbiegają się zatem dwa nurty jawańskiej kultury: rodzima tradycja teatralna i taneczna oraz zanurzony w micie i mistyce strumień myśli filozoficznej.

Konkluzja – dramaturgia kultury tanecznej Jawy Środkowej

W analizie kolejnych poziomów, wyodrębnionych dla przedstawienia tradycji tańca klasycznego Jawy Centralnej w jej rozmaitych aspektach, wielokrotnie pojawiało się pojęcie dramaturgii, odnoszące się do wewnętrznej struktury dostrzeganej w każdym z tych aspektów. Kategorię dramaturgii rozumiem tu z jednej strony jako zespół napięć wewnątrz danej struktury, utrzymywanych w dynamicznym stanie równowagi, z drugiej natomiast jako wytwarzający się, czy raczej świadomie przez człowieka wytwarzany, układ napięć i zależności między poszczególnymi wymiarami działalności artystycznej (i szerzej: aktywności ludzkiej w ogóle). W moim przekonaniu, tak zdefiniowane pojęcie pozwala uchwycić niezwykle istotny element kultury jawańskiej, w której każdy akt, każde działanie czy kreacja stanowią przede wszystkim kształtowaną świadomie strukturę, analogiczną do struktury kosmicznej, opartej na dualizmie, bezustannej walce przeciwstawnych sił oraz głębokiej zależności między makro- a mikrokosmosem. Kolejne, coraz mniejsze elementy rzeczywistości (spolaryzowane przez wewnętrzny dualizm), sumują się w coraz większe układy, niczym w graficznym wyobrażeniu mandali, w którym każdy element składa się z identycznie ukształtowanych mniejszych elementów w niekończącym się ciągu analogii. Pojęcie dramaturgii oddaje naturę owego złożonego układu zarówno w jego precyzyjnie ustalonej, przejrzystej konstrukcji całości, jak i w ciągłym wewnętrznym rozedrganiu, w chwiejnym stanie samopodważalności, „napięcia w harmonii”.

W wymiarze indywidualnej pracy nad warsztatem, techniką tańca i ekspresją aktorską dynamika wewnętrznego napięcia między *lair* a *batin*, cielesnym a duchowym aspektem tańca pozwala tancerzowi na użyskanie niezwyklej siły wyrazu artystycznego. Opanowując gramatykę ruchu tańca klasycznego, przyswajając sobie kolejne pozy, kroki, figury, tancerz wpisuje swoje ciało w przestrzenny układ linii, którego dramaturgia zasadza się na budowaniu ciągłego napięcia między symetrią a asymetrią, między układem osi horyzontalnej i wertykalnej a przecinającymi go liniami diagonalnymi, świadomym poddaniem się sile grawitacji przez obniżoną pozycję ciała a bezustannym z nią zmaganiem przez wyciąganie kręgosłupa ku górze, między pozorną statycznością, ledwie zauważalnym ruchem, a wypełniającą ten ruch skoncentrowaną ener-

gią. Tancerz techniki środkowojawajskiej nadaje swemu ciału kształty o wewnętrznej dynamice i skończoności rzeźby. Jako figura, medium dla tańca, upodabnia się z jednej strony do postaci z kamiennych reliefów, z drugiej do lalek klasycznego teatru cieni *wayang kulit*. W ten sposób tancerz wpisuje się w układ łączący różne formy artystycznego wyrazu na poziomie jednostkowym: wyobrażenia ludzkiego ciała, nadawania mu kształtu o określonych walorach dramaturgicznych.

Na poziomie kompozycji tanecznej, obiektywnie istniejącej partytury ruchowo-rytmicznej, równolegle prowadzonych jest kilka linii dramaturgicznych, których precyzyjne zestrojenie tworzy złożoną strukturę pełną wewnętrznych napięć. Analiza kolejnych choreografii: *merak*, *sari kusumo*, *Solo Gunungsari*, *retna tinanding*, *bedhaya* i *serimpi* w każdym przypadku skoncentrowana na innym aspekcie struktury całościowej, wskazuje na złożoność kompozycji i dopracowanie wszystkich poszczególnych jej elementów pod względem dramaturgicznym.

Kompozycja muzyczna o wewnętrznym podziale na frazy, charakterystyczne dla danej struktury rytmicznej, i mniejsze jednostki taktowe stanowi swoistą mandalę złożoną z powtarzalnych mikrocałości, posiadających własną dramaturgię wewnętrznego pulsu i nieregularnych akcentów. Elementy te składają się w domkniętą całość utworu *gending*, o kłamrowo rozmieszczonych zmianach tempa i rytmu, przemyślanym przebiegu z kulminacyjnym zagęszczeniem w końcowej części.

Rysunki wykonywane przez tancerzy w przestrzeni scenicznej opierają się na zasadzie symetrii: przestrzeganej lub przełamywanej, przede wszystkim zaś charakteryzują się wyrazistą, czytelną dla widza geometrią kształtów: kół, kwadratów, rombów, linii prostopadłych i równoległych. Płaszczyzna sceny stanowi przestrzeń o wyraźnie zaznaczonym środku symetrii – stałym punkcie odniesienia. Każde odchylenie od centrum, przesunięcie, przełamanie ustalonego układu jest nośnikiem energii i znaczeń, dynamizuje przestrzeń, w wyobrażonej siatce regularnych linii uruchamia mikroprzestrzenie wirów i zakrzywień. Widać to zarówno w tańcach solowych, w których jeden tancerz waloryzuje przestrzeń (*sari kusumo*, *Solo Gunungsari*), jak i duetach, budujących wzajemne relacje między postaciami (*retna tinanding*), czy choreografiach grupowych, nacechowanych przestrzeń symbolicznie (*bedhaya*, *serimpi*).

W kompozycjach o rozbudowanej warstwie narracyjnej, jak *Solo Gunungsari* czy *retna tinanding*, estetyczny wymiar tańca zostaje

podporządkowany linii opowieści. W tkance choreograficznej, obok figur czysto tanecznych, pojawiają się elementy pantomimiczne, tancerze posługują się rekwizytami (łuk, *kris*) lub wykorzystują *sampur* jako rekwizyt, któremu nadać można rozmaite znaczenia. Napięcia generowane na poziomie muzycznym czy przestrzennym, zinterpretowane w kontekście przedstawianej historii, służą zilustrowaniu emocji lub zbudowaniu relacji między postaciami, sumują się, by uzyskać spójną jakość dramaturgiczną.

Tańce *bedhaya* i *serimpi*, które w kulturze środkowojawajskich dworów pełnić miały funkcję przede wszystkim sakralną, istnieją jako element większej struktury dramaturgicznej – mikrokosmosu jawajskiej kultury. Kompozycja muzyczna, przestrzenna, nadawane tancerkom i wykonywanej przez nie choreografii znaczenia symboliczne nie tworzą jakości samodzielnej, odrębnej, domkniętej. Funkcjonalny wymiar tańca ma znaczenie większe niż forma artystyczna. Na poziomie tancerza wykonana kompozycja staje się swoistym ćwiczeniem duchowym, „rytuałem indywidualnym”, polegającym na połączeniu *lair* i *batin*, osiągnięciu punktu, w którym możliwe jest przekroczenie własnej jednostkowości i doświadczenie jedności z uniwersum. Natomiast w przestrzeni *kratonu* – w ośrodku jawajskiej państwowości i symbolicznej reprezentacji makrokosmosu – *bedhaya* i *serimpi* mają wpłynąć na przywrócenie czy też utrzymanie kosmicznego porządku. W akcie tańca osiągnięty zostaje kulminacyjny punkt ludzkich dążeń, zmaganie przeciwstawnych sił wieńczy moment harmonii, w odwiecznej walce anarchii i porządku następuje domknięcie jednego cyklu, by mógł rozpocząć się kolejny.

Pełnowymiarowy spektakl taneczny *sendratari*, analizowany na przykładzie *Ramayana Ballet*, stanowi rodzaj najbardziej złożonej struktury, która z jednej strony łączy kolejne poziomy, swoiste „mikrokosmosy”: tancerza, pojedynczej kompozycji tanecznej i muzycznej, opowiadanej historii, z drugiej natomiast współtworzy większą mandalę – jawajskiej kultury teatralnej.

Gatunek *sendratari*, widowiska baletowego opartego w zupełności na języku tańca, jest niewątpliwie jakością oryginalną, posiadającą swoiste walory estetyczne. Jednakże jako kontynuacja czy też rozwinięcie formy dramatycznej *wayang wong* wpisuje się on w całość kultury teatralnej Jawy, stanowiąc kolejną częśćkę świata *wayangu*, zanurzonego, mimo różnych środków wyrazu, we wspólnej estetyce, ikonografii oraz we

wspólnym źródle teatru jawajskiego: w kręgu obrzędowości związanej z kultem przodków. W tej perspektywie odczytanie spektaklu jako punktu przecięcia horyzontalnej osi ludzkich działań i wertykalnej – ludzkich wierzeń, nabiera waloru wyróżnika jawajskiej kultury teatralnej w ogóle. Każde widowisko, będąc samoistną, skończoną i dopracowaną kreacją artystyczną, przynależy także do szerszego kontekstu, pozwala działaniu ujętemu w ramy czasu i przestrzeni odbić się w sferę uniwersalną.

Tanec klasyczny Jawy Środkowej, w swym aspekcie duchowym i cielesnym, a przede wszystkim w ich dynamicznym połączeniu, odzwierciedla specyficzny charakter kultury jawajskiej. Dualizm, ciągle napięcie i walka w odwiecznym współistnieniu przeciwieństw, a także przekonanie o analogii i wzajemnych wpływach między ludzkim a pozaludzkim, mikro- i makrokosmicznym porządkiem to podstawowe wyznaczniki swoistości jawajskiego sposobu postrzegania świata. Według tych kategorii funkcjonowanie wszelkich zjawisk i każde ludzkie działanie podporządkowane jest podstawowej dualistycznej strukturze, którą proponuję nazwać dramaturgiczną. W moim przekonaniu pojęcie dramaturgii oddaje dynamiczny, chwiejny i zmienny charakter obserwowanych i interpretowanych przez człowieka zjawisk (także jego samego). Ponadto zwraca uwagę na element świadomej kreacji, zakłada istnienie struktury, którą człowiek niejako narzuca rzeczywistości w analitycznym i porządkującym akcie postrzegania. W przestrzeni ludzkiego działania powstaje w ten sposób struktura mandaliczna, układ mniejszych elementów o strukturze analogicznej do tworzonych przez nie większych całości. Uważam, że taniec to właśnie dobry przykład owej „struktury dramaturgicznej”, w której kolejne analizowane poziomy odpowiadają kolejnym, coraz bardziej złożonym kręgom mandali.

Podobnie jak człowiek staje się tancerzem tylko w akcie wykonania tańca, taniec istnieje tylko w momencie „dziania się”, to swoisty akt spełnienia, intensyfikacji istnienia. Jako moment zjednoczenia ciała i umysłu ludzkiego w działaniu stanowi on realizację podstawowego życiowego dążenia człowieka, którym – według filozofii jawajskiej – jest właśnie osiągnięcie, a raczej chwilowe dotknięcie (gdyż stan ów nigdy nie może być trwały) stanu jedności z uniwersum. W kolistej strukturze rzeczywistości taniec pełni zatem istotną funkcję dopełnienia, domknięcia i otwarcia zarazem. Na przykładzie tańca dostrzec można istotnie dynamiczny, wzajemnościowy charakter relacji między wymiarem makro- i mikro-

kosmicznym: człowiek interpretuje rzeczywistość jako poddaną pewnej strukturze, której odczytanie narzuca mu z kolei pewne działania, mające ową strukturę utrzymać, każe mu świadomie kreować własną rzeczywistość jako jednocześnie odzwierciedlenie i potwierdzenie.

Jawajski sposób widzenia i rozumienia świata wywarł ogromny wpływ na oblicze kultury tanecznej, w równym stopniu w aspekcie duchowym, jak technicznym czy estetycznym, na pojmowanie tańca jako wyjątkowej możliwości współtworzenia struktury kosmicznej. Człowiek tańczący, wpisujący swoje ciało w kolejne utrwalone tradycją formy przestrzenne, może wpływać na rzeczywistość, staje się przestrzenią zmagania przeciwstawnych sił i – równoważąc je w sobie – restytuuje kosmiczną harmonię.